



**Universidad Nacional Mayor de San Marcos**

**Universidad del Perú. Decana de América**

Escuela de Posgrado

Facultad de Letras y Ciencias Humanas

Unidad de Posgrado

**Novela y nación en el Perú republicano (1845-1879)**

**TESIS**

Para optar el Grado Académico de Magíster en Literatura Peruana  
y Latinoamericana

**AUTOR**

Marcel Martín VELÁZQUEZ CASTRO

Lima, Perú

2004

# NOVELA Y NACIÓN

## EN EL PERÚ REPUBLICANO (1845-1879)

### ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

## 1 MARCO METODOLÓGICO

1.1	La problemática de la nación	12
1.1.1	Fundamentos teóricos	
1.1.2	Elites y ciudadanía: el origen aporético de la nación en Hispanoamérica	24
1.2	Las tecnologías de la novela: lectura, prensa y novela de folletín	37
1.2.1	La revolución lectora de fines del siglo XVIII. Mujeres y maestros de escuela	42
1.2.2	La prensa popular	54
1.2.3	La increíble historia de las novelas de folletín	60
1.2.4	Reseña de la tradición crítica sobre las novelas de folletín	63
1.3	Hipótesis sobre la modernidad y la novela peruana en el XIX	82
1.4	Los orígenes de la novela decimonónica en la crítica y la historia literaria latinoamericana	91
1.4.1	Las novelas de folletín en las historias de la literatura latinoamericana	93
1.4.2	El papel de la novela romántica en la fundación de los estudios literarios peruanos	98
1.4.3	La inserción de la novela romántica en las historias de la literatura peruana	109

## 2 TEXTOS NARRATIVOS Y GÉNERO NOVELA ENTRE 1780-1845

2.1	Los textos narrativos en la crisis y disolución del régimen colonial (1780-1830)	119
2.1.1	Entre una periodización política y una periodización literaria	119
2.1.2	Discronismos y características generales	124
2.1.3	Notas sobre algunos textos narrativos del periodo	128

2.1.3.1	El morral lingüístico y la mirada étnica de <i>El Lazarillo de ciegos caminantes</i>	128
2.1.3.2	Los silencios e implícitos de la <i>Genealogía</i>	129
2.1.3.3	<i>El Mercurio Peruano</i> : la matriz del periodo	134
2.1.3.4	Memorias del sobreviviente o filiaciones andinas imposibles	146
2.1.3.5	La prensa doctrinal de la independencia del Perú 1811- 1824	153
2.1.3.6	Las novelas perdidas de Olavide. Análisis de <i>Teresa o el terremoto de Lima</i> (1829)	157
2.2	La gestación del orden letrado republicano (1830-1845): las condiciones sociales y formales del género novela	168
2.2.1	Los letrados neoclásicos y las primeras redes literarias	171
2.2.1.1	Modo de producción y discurso de la emancipación	172
2.2.1.2	José María de Pando y su tertulia. La <i>Crónica Política Literaria de Lima</i> y el segundo <i>Mercurio Peruano</i>	175
2.2.1.3	José Joaquín de Mora: el liberal desengañado	189
2.2.1.4	Los liberales doctrinarios: el caso de <i>El Genio del Rímac</i>	195
2.2.2	<i>El Comercio</i> y el nuevo público lector (1839-1845)	198
2.2.2.1	<i>El Comercio</i> y las novelas de folletín en el Perú	204
2.2.2.2	Los textos narrativos de Julián M. del Portillo. Análisis de <i>El inventario</i> (1842) y <i>Lima de aquí a cien años</i> (1843)	211
<b>3</b>	<b>LAS NARRATIVAS DE LA MEMORIA, EL AMOR LA SUBALTERNIDAD Y LA CIUDAD EN LAS NOVELAS EN LA REPÚBLICA DEL GUANO (1845-1879)</b>	
3.1	Características generales de la novela en la República del Guano	234
3.1.1	La República del Guano: del Estado caudillista y patrimonialista de Ramón Castilla a los ideales y la experiencia republicana civilista	235
3.1.2	El inicio y el doble carácter de las novelas del periodo	239
3.1.3	El paratexto de las novelas del periodo	250
3.1.4	La crítica literaria peruana decimonónica sobre la novela	261
3.2	Memoria f(r)iccionales y subjetividades protésicas	272
3.2.1	<i>Gonzalo Pizarro</i> (1844) o el folletín histórico	276
3.2.2	<i>El Padre Horán</i> (1848): memorias andinas y reformismo republicano	289

3.2.2.1	Memorias de papel: (des)articulaciones de lo privado y lo histórico	291
3.2.2.2	Memorias colectivas: pueblo, religión y control social	296
3.2.2.3	La sexualidad imposible: orden sexual y reproducción social	301
3.2.3	<i>Edgardo o un joven de mi generación</i> (1864): historia, memoria y utopía	302
3.3	La enciclopedia de las sensibilidades. El divino amor y la reprimida sexualidad	310
3.3.1	<i>Un amor desgraciado</i> (1868): la mujer entre el destino y la libertad	316
3.3.2	<i>Dorila</i> (1871) o la exploración de la naturaleza social	324
3.3.2.1	Temor y deseo: las retóricas del amor masculino	325
3.3.2.2	Perspectivas criollas: agencias frustradas	329
3.3.2.3	Entre la marginalidad y la impostura: los espacios de la crítica social	330
3.3.2.4	La oralidad urbana y otros elementos del plano del discurso	335
3.3.3	<i>Salto atrás</i> (1889): honor, honra y violación	344
3.3.3.1	Nación y violación: viejos ritos, nuevos sujetos	345
3.4	Las comunidades subalternas: negros e indios	352
3.4.1	El personaje marginal: el afroperuano	353
3.4.2	<i>Sé bueno y serás feliz</i> (1860-1): la mirada modernizadora sobre el indio	359
3.5	La ciudad y los espacios públicos	366
3.5.1	<i>Los amores de Lima</i> (1872): la representación de la política y las elecciones	373
3.5.2	<i>Los amigos de Elena</i> (1874): arcadia provincial y corrupción urbana	385

## CONCLUSIONES

## BIBLIOGRAFÍA

## INTRODUCCIÓN

En los estudios literarios, una de las áreas más descuidadas en nuestra tradición es la historia de la literatura. Atrapados por modelos historiográficos convencionales, metodologías erráticas y categorías sin mayor coherencia interna, los intentos de escribir una historia de la literatura peruana han naufragado sistemáticamente. Salvo los trabajos de Antonio Cornejo Polar (1980) y Carlos García Bedoya (1990, 2000), es muy poco lo que podemos rescatar de nuestra tradición historiográfica literaria.

Además del carácter colectivo que debe asumir toda historia literaria, esta se convertirá en un mero acopio de nombres, fechas y características aisladas, si no atendemos principalmente a una nueva periodización, a los procesos socioculturales, a la construcción de sujetos en los discursos, y a las dinámicas propias de cada género literario.

La denominada literatura peruana del siglo XIX es un espacio fundacional en donde se gestan rasgos constitutivos, se consolidan fracturas perdurables del campo cultural y se diseñan líneas centrales que marcarán el devenir de nuestros heterogéneos sistemas de producción discursiva. No obstante, sigue presentando múltiples territorios inexplorados y amplias zonas superficialmente interpretadas. El triste tópico de considerar a la literatura peruana del siglo XIX como un periodo estéril y prescindible, oculta la profunda ignorancia de quienes prefieren repetir ideas ajenas a iniciar una investigación prolongada y laboriosa.

La presente investigación es una historia del género novelístico en el campo literario peruano (1780-1879) correlacionada con una aproximación a

los problemas de la construcción/imaginación de la nación y la modernidad.

Esta exploración combina una historia social de la literatura y una historia literaria de lo social. Nuestra inquisición se despliega sobre textos y se fundamenta en una hermenéutica social del texto. Los parámetros están definidos de la siguiente manera: a) nuestro *corpus* textual está formado por textos narrativos y novelas que pertenecen al sistema literario culto y al incipiente sistema literario de masas; b) en el plano de los mundos representados, sólo nos interesa la refracción de la memoria, el amor, la subalternidad y la ciudad; c) en el nivel temporal, analizaremos los textos más importantes, para nuestros fines, publicados durante el período de 1780-1879. El lapso comprendido entre ambos límites abarca la crisis y disolución del régimen colonial (1780-1830), la gestación del orden letrado republicano (1830-1845) y la literatura en la República del Guano o la consolidación del orden letrado republicano (1845-1879). Los parámetros temporales comprenden tres fenómenos imbricados: la consolidación de las bases del Estado republicano, la forja del proyecto nacional limeño-criollo, y la institucionalización del campo literario.

Esta investigación está dividida en tres partes. En el primer capítulo establecemos nuestro marco metodológico atendiendo a la presentación de la categoría nación, a las interrelaciones entre elites, ciudadanía y pueblo, y al nacimiento aporético de la nación en Hispanoamérica. Posteriormente, estudiamos las biotecnologías de la novela, y desarrollamos una reseña crítica de las principales investigaciones en la historia de la lectura, la prensa popular y las novelas de folletín, procesos articulados que se despliegan tanto en el siglo XVIII como en gran parte del XIX en Occidente. En tercer lugar,

postulamos la hipótesis general de la investigación que involucra las categorías de nación, modernidad y novela, y señalamos las líneas de exploración que se derivan de ella. Finalmente, realizamos un balance crítico de los escasos juicios críticos sobre las novelas de folletín y las novelas letradas románticas en las historias literarias latinoamericanas y los textos fundadores de los estudios literarios e historias literarias nacionales.

El segundo capítulo constituye un recorrido diacrónico por los textos narrativos del periodo de la crisis y disolución del régimen colonial (1780-1830) que culmina en las novelas de Olavide. Posteriormente, se estudia las condiciones sociales de la gestación del orden letrado republicano (1830-1845) regido por los escritores neoclásicos y se interpretan los primeros textos narrativos plenamente ficcionales del gaditano José Joaquín de Mora. Además, se identifican los factores claves que posibilitan la irrupción del género novelístico –en forma de folletín– y la creación de un nuevo público lector en nuestro campo cultural, incidiendo en la aparición y consolidación de *El Comercio* como prensa moderna y soporte material de novelas de folletín en la década de 1840. Finalmente se analizan *El inventario* (1842) y *Lima de aquí a cien años* (1843) de Julián M. del Portillo, los primeros intentos novelísticos nacionales en forma de folletín.

En el tercer capítulo, realizamos una sucinta presentación del orden político de la República del Guano (1845-1879) y de las características genéricas de las novelas del periodo. Se exploran las diferencias, oposiciones, complementaciones, e hibridaciones entre los dos circuitos de producción: la novela de folletín y la novela letrada. Además, se comenta críticamente el paratexto y el horizonte de recepción de dichos textos por la

crítica decimonónica. Posteriormente, se realiza el análisis de nueve novelas: Gonzalo Pizarro (1844), *El Padre Horán* (1848), *Edgardo o un joven de mi generación* (1864), *Un amor desgraciado* (1868), *Dorila* (1871) *Salto atrás* (1889), *Sé bueno y serás feliz* (1860-1), *Los amores de Lima* (1872) y *Los amigos de Elena* (1874). En todas ellas, estudiamos cuatro variables duales: memorias f(r)icciones y subjetividades protésicas; el amor y la sexualidad; la imagen de la nación y la posición de las comunidades subalternas (negros e indios) en ella; y la representación de la ciudad con énfasis en la modernización urbanística y los espacios públicos del orden político y las elecciones.

La metodología empleada privilegia la cita textual para poder inferir de aquélla los rasgos relevantes con el fin de construir las redes de sentido que proporcionen elementos para el análisis sistemático. La comprensión hermenéutica es el nivel relevante: incidiremos en la descripción, interpretación y clasificación de los textos. Aunque nos interesan las entrañas del texto, también intentaremos enmarcar los textos en el contexto sociocultural sin olvidar las condiciones de producción y sus orientaciones pragmáticas.

Toda investigación genera deudas y amistades intelectuales. Deseo agradecer al Dr. Juan Gargurevich, al Dr. Carlos García- Bedoya y al Magíster Antonio González Montes por sus pertinentes sugerencias; al Dr. Cristóbal Aljovín por la confianza depositada en esta heterodoxa investigación y al Proyecto *Historia de las elecciones en el Perú desde las Cortes de Cádiz hasta nuestros días*, administrado por la Fundación San Marcos y financiado por el Fondo Siembra Democracia (Instituto de Estudios Peruanos –



Fundación Ford); al centro de Estudios Literarios Antonio Cornejo Polar que me honró con la calidad de investigador en los dos últimos años; y a la Revista *Ajos & Zafiros*, mi hogar intelectual, principalmente a Agustín Prado Alvarado, Alberto Valdivia y José Cabrera Alva. También quisiera mencionar a todos los colegas que trabajan los discursos literarios del siglo XIX peruano y cuyas ideas han nutrido parte de mi argumentación: Jorge Cornejo Polar, Alberto Varillas, Ismael Pinto, Isabel Tauzin-Castellanos, Graciela Batticuore, Francesca Denegri, Esther Castañeda, Cecilia Moreano y Gonzalo Espino.

## **CAPÍTULO I**

### **MARCO METODOLÓGICO**

En este capítulo estableceremos las bases metodológicas de nuestra investigación precisando la naturaleza y los límites de los conceptos que guían nuestro análisis. Las categorías empleadas (nación, novela y modernidad) remiten a diversos campos disciplinarios, pero pretenden ofrecer una explicación cabal y simultáneamente incrementar nuestra comprensión de los orígenes del fenómeno novelístico en nuestro campo literario. Pretendemos aprehender el sentido de los procesos políticos, socioculturales y la configuración de los textos novelísticos del periodo.

Este marco metodológico está compuesto de cuatro secciones: a) presentación del concepto de nación desde las teorías contemporáneas; b) estudio de los orígenes y valoración de las tecnologías de la novela moderna, incidiendo en la lectura, la prensa y la novela de folletín como variables centrales del fenómeno; c) formulación de la hipótesis general que orienta este trabajo académico y las líneas de investigación que se derivan de ella;

d) revisión de la bibliografía sobre la novela de folletín y la novela romántica en la tradición crítica e historiográfica latinoamericana y peruana.

## **1.1 LA PROBLEMÁTICA DE LA NACIÓN**

En esta investigación, intentamos vincular las voces, las visiones y las memorias que se formulan en las primeras novelas peruanas con el conjunto de estrategias políticas y culturales que intentaban construir imaginariamente la fundación de la nación peruana. Por ello, la importancia de precisar teóricamente el complejo concepto de nación y trazar un cuadro diacrónico del origen aporético de la nación en Hispanoamérica.

### **1.1.1 Fundamentos teóricos**

En este apartado revisaremos las propuestas teóricas de Benedict Anderson y Homi Bhabha sobre el concepto de nación. Además comentaremos un artículo de Fidel Tubino que, recogiendo las modernas teorías de la nación, intenta pensarlas para el caso peruano.

Desde la sociología, el término ha ido variando y de las definiciones más objetivistas se ha impuesto una perspectiva que incide en la nación como un fenómeno social o

categorización que usan los actores para autodefinirse y definir a los otros (...) es una realidad de tipo simbólico socialmente construida a través de mecanismos sociales, siendo de particular relevancia el sistema educativo, que alfabetiza en la lengua nacional y enseña la historia nacional (Salvador Giner *et al*, 1998: 519).

Esta construcción puede ser considerada desde dos puntos de vista antagónicos: a) una invención, en palabras de E. Gellner: “el nacionalismo inventa naciones donde no existen”, b) una “comunidad imaginada” (Benedict Anderson). Esta segunda posición conceptúa el proceso como performativo: “una definición social de una realidad colectiva puede generar la realidad que define, siempre que se tengan mecanismos de socialización suficientemente potentes” (Giner *et al*, 1998: 519). Obviamente, para los fines de nuestra investigación y dado el periodo estudiado, esta segunda posición es más provechosa.

La definición de Benedict Anderson (1993) sostiene que la nacionalidad y el nacionalismo son artefactos culturales de una clase particular; la nación es una comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana y que las comunidades deben ser distinguidas no por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo en que fueron imaginadas en la narración (21-24). Es comunidad porque más allá de las reales desigualdades y jerarquías, la nación se concibe como un compañerismo intenso y horizontal; es imaginada porque jamás los miembros de una nación se conocerán todos entre sí, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión; es limitada porque tiene fronteras finitas, y es soberana porque el concepto se acuña en la época de la Ilustración y la Revolución cuyo máximo emblema es el Estado soberano garante de los derechos y las obligaciones de los ciudadanos (23-25).

Un aspecto clave que permite esta construcción es la nueva aprehensión del tiempo. Del tiempo simultáneo (cosmología e historia indistinguibles) propio de mundo medieval se pasa a una idea del tiempo

homogéneo y vacío donde la simultaneidad es transversal y no marcada por la prefiguración y la realización (46). Esto se formaliza en los dos medios de la imaginación que florecieron en el siglo XVIII, pero que vienen gestándose desde mucho antes: la novela<sup>1</sup> y el periódico que “proveyeron los medios técnicos necesarios para la ‘representación’ de la *clase* de comunidad imaginada que es la nación” (46-7). La novela moderna presupone un organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo homogéneo, vacío, que se desplaza de un lado de la historia en dirección a otro (48). Por su parte, el periódico es otra fuente de conexión imaginada mediante su articulación con el mercado. Desde cierta perspectiva, “el periódico es solo una forma extrema de libro, un libro vendido en escala colosal, pero de popularidad efímera” (60): la obsolescencia del periódico al día siguiente de su impresión tiene como contraparte esa ceremonia secular multitudinaria y extraordinaria: “el consumo casi precisamente simultáneo (“imaginario”) del periódico como ficción” (60). La ceremonia de la lectura es íntima y silenciosa<sup>2</sup>, pero cada lector es consciente de que existen otros miles que están repitiendo este rito, emblema de una comunidad imaginada, secular y de tiempo histórico.

Estudiando los siglos (XVI, XVII e inicios del XVIII) que marcan el abandono del paradigma de una comunidad sagrada, jerárquica, monolingüe y en los cuales la historia estaba asociada a la cosmología, Anderson concluye que “la convergencia del capitalismo y la tecnología impresa en la fatal diversidad del lenguaje humano hizo posible una nueva forma de

---

<sup>1</sup> Recuérdese que el libro desde el principio fue el primer producto industrial producido en masa, al estilo moderno (Anderson, 59).

<sup>2</sup> No fue así desde el inicio. Hoy sabemos que la forma de lectura colectiva y pública se prolongó como una forma residual hasta gran parte del XIX en muchas ciudades occidentales y con mayor fuerza en las ciudades latinoamericanas.

comunidad imaginada, que en su morfología básica preparó el escenario para la nación moderna” (75).

Las comunidades criollas americanas concibieron la idea de su nacionalidad mucho antes que la mayor parte de Europa. A las dos razones tradicionales de este proceso (las reformas borbónicas que significaron mayor explotación de la sociedad colonial y exclusión del estamento criollo, y las nuevas doctrinas económicas y políticas que impondrán el republicanismo como modelo político en casi toda América), Anderson suma dos variables nuevas. La primera es el papel de los funcionarios criollos peregrinos que se desplazaban lateralmente y en un espacio limitado; estas administraciones locales fueron creando la conciencia de que las unidades administrativas portan significados autónomos y permiten cohesionar a una colectividad (84-91). La lógica de la exclusión por el nacimiento era un arma de doble filo porque si el nacido en América no podía ser un español auténtico; ergo, el nacido en España no podía ser un americano auténtico (92). La segunda variable es el capitalismo impreso: los primeros periódicos norteamericanos o hispanoamericanos se iniciaron como apéndices del mercado y crearon un público que consumía ciertas noticias comerciales, sociales y posteriormente políticas porque le eran propias. Además, dichos periódicos eran conscientes de la existencia de otros medios similares en otros lugares de Hispanoamérica, origen de la duplicidad del nacionalismo y el temprano hispanoamericanismo. Dichos periódicos difunden la conciencia de una comunidad imaginada firme y sólida a través del tiempo, aunque cabe destacar la ventaja de los norteamericanos en esa tarea por su menor

territorio, mayor homogeneidad cultural y mayor concentración económica (96-100).

Homhi Bhabha (1990), desde los marcos teóricos del poscolonialismo, también ha estudiado con agudeza las problemáticas de la nación. A pesar de que sus reflexiones se concentran principalmente en el devenir del concepto de nación y sus mutaciones en un mundo globalizado, posmoderno con sujetos migrantes y culturas desterritorializadas, antes que en su origen – como es el caso de Anderson–, consideramos adecuado recordar algunas de sus ideas que nos serán útiles en nuestros análisis posteriores. Bhabha plantea que el origen de la idea de la nación se fundamenta en el pensamiento político metafórico y el lenguaje literario romántico. Existe una ambivalencia constitutiva en la idea de nación, en el lenguaje de los que escriben sobre ella y en la vida de aquellos que la encarnan. Es decir, cuestiona la certeza de que el origen de la nación haya constituido exclusivamente un signo de la modernidad de la sociedad ya que la temporalidad cultural de la nación inscribe e involucra una realidad social ambivalente. Por ello, la idea de nación y de nacionalismo en la sociedad moderna posee una doble cara, entre otras: la seguridad y el placer del hogar en contraposición al terror del espacio o la raza del Otro, la cómoda pertenencia social y las escondidas heridas de clase, la calidad de la justicia y el sentido común de la injusticia, el sentido del orden social y la sensibilidad de la sexualidad, las costumbres del gusto y los poderes de la afiliación política, la lengua de la ley y el habla de la gente (2-4).

Bhabha propone conceptualizar la nación como una construcción narrativa que posee estrategias textuales, desplazamientos metafóricos, subtextos y



estratagemas figurativos que tienen su propia historia. Estudiar la nación a través de sus direcciones narrativas no es meramente prestar atención a su lenguaje y a su retórica, significa también intentar hacer algo para cambiar el objeto conceptual mismo<sup>3</sup>. La perspectiva ambivalente de la nación como narración permite establecer los límites culturales de la nación y reconocerlos como contenedores de umbrales de significado que deben ser recorridos, borrados y transformados en el proceso de producción cultural (4-6).

Fidel Tubino (2003) se atreve a enfrentar frontalmente las correlaciones entre la narrativa de la nación peruana y la recuperación de memorias colectivas. Propone como primera premisa siguiendo a Augusto Salazar Bondy que la identidad de los peruanos es estructuralmente una identidad de la carencia porque nos definimos por lo que no somos y lo que no deseamos ser: colectividad sin memoria; ergo, sin proyecto. Nuestra comunidad está imaginada como descentrada y formaliza nuestra manera enajenante de vincularnos con nosotros mismos (2003: 77-78). Apoyándose en Martin Lienhard, propone su segunda premisa: el mestizaje es una construcción cultural que solo remite a una de las formas posibles de interacción entre las culturas hegemónicas y las culturas subalternas y dado que la cultura nacional es principalmente una cultura diglósica entonces, la cultura urbana escrita en castellano, construida desde el paradigma de la resignificación, es la cultura societal del Estado-nación (79-81). Su tercera premisa –apoyada en Villoro– plantea que los constructos sociales son síntesis de elementos reales y elaboraciones imaginarias, pero las colectividades reifican sus identidades convirtiéndolas en realidades

---

<sup>3</sup> En los marcos de la teoría poscolonial, lo político y lo académico están necesariamente involucrados.

extrínsecas y esenciales por necesidades prácticas. En consecuencia, la tarea de la crítica teórica es desreificar estos ídolos de las mentes, convertirlos en procesos de construcción social que pueden ser modificados (82). Por ejemplo, las políticas de homogenización y asimilación cultural – mediante la lengua y la educación– de los nacionalismos de los Estados nacionales decimonónicos produjeron identidades escindidas, estrategias de resistencia y sentimientos colectivos de automenosprecio en amplios sectores de la población (las comunidades subalternas). Por ello, “el nacionalismo de los Estados nacionales modernos se convirtió así en la gran justificación moral de la violencia del Estado y del dominio cultural” (83-4).

Tubino sostiene que las identidades sociales son realidades éticas, no metafísicas, porque lo que define la identidad de un colectivo es lo que este considera valioso y deseable, es decir, una realidad situacional. Dado que la alteridad es la condición de existencia de la identidad, las identidades colectivas se han construido en un doble movimiento: integración de la diversidad en el exterior, exclusión de ella en el exterior: la exclusión del otro es el signo con el que surgen las nacionalidades modernas (84-6).

Por último –siguiendo las categorías de Paul Ricoeur y Marc Augé–, Tubino distingue dos dimensiones de la identidad correlacionadas a dos preguntas diferentes: ¿Qué soy? (ídem), ¿Quién soy? (ipse). La identidad-ídem es meramente comparativa, refiere a la mismidad (“aquello que permanece siendo lo mismo a través del tiempo y que nos permite identificarlo como siendo lo mismo a través del tiempo”) (87). La identidad-ipse implica un retorno de la subjetividad sobre sí misma, “un ejercicio autorreflexivo lingüísticamente estructurado (...) es el relato autorreflexivo que

construyo en la alteridad (...) puede incluir el cambio, la mutabilidad” (89). Vivimos varios relatos que constantemente se cruzan y se modifican porque la cohesión de una vida se ejerce transformándola, des-construyéndola. Por ello, “el Otro es un polo activo, es la condición de posibilidad de la construcción narrativa de la ipseidad (...) [la cual] pone en juego una dialéctica complementaria de la ipseidad y la mismidad, esto es, la dialéctica del Sí y del Otro distinto de Sí” (89).

Siguiendo a Ricoeur, concluye Tubino que:

El Otro de la mismidad es un término de referencia. El otro de la ipseidad es un cohacedor del Sí mismo. La ipseidad es una construcción intersubjetiva. Mientras que la alteridad del ídem es una alteridad comparativa, la alteridad del ipse es una alteridad constitutiva (90).

Estas narraciones se construyen frente a una pluralidad de sujetos y voces que son contruidos narrativamente por nosotros: “todas las versiones narrativas contienen aspectos reales e imaginarios (...) siempre narramos desde una tradición a la que pertenecemos y que nos proporciona una comprensión tácita de lo que deseamos saber, preguntas, interrogantes, problemas” (90).

La ipseidad es una categoría ética que se aplica plenamente a las narrativas colectivas: “la historia narrada que una comunidad se cuenta a sí misma es su historia efectiva. Al relatar el pasado lo tornamos real y al hacerlo real lo hacemos actuar en el presente” (92). Estas narraciones colectivas construyen un lugar en el mundo para el nosotros y otorgan un sentido a las vivencias grupales. Estas narraciones son clasificadas en relatos cerrados que no reconocen la alteridad (relatos etnocéntricos, ideológicos) y relatos abiertos, es decir, autoconscientes de sus propios límites y que se

abren a otros relatos (93). En este punto, dejamos la argumentación de Tubino e iniciaremos nuestros comentarios que condensaremos en tres propuestas para leer los relatos colectivos nacionales del XIX elaborados por las elites criollas:

A) La carencia como signo mayor de las narrativas colectivas peruanas es una explicación que debe ser matizada, principalmente en el siglo XIX. Además de la primacía americana por iniciar los procesos de construcción de nacionalidades en Occidente, no debemos olvidar que en sus mejores momentos (*Mercurio Peruano*, la prensa doctrinal de la independencia, *La Revista de Lima* y el Partido Civil) las elites criollas peruanas imaginaron una nación positivamente, es decir, por lo que eran y por lo que querían ser. En esos momentos privilegiados, las elites criollas intentaron, a pesar de sus prejuicios y limitaciones, procesar el legado andino y las expectativas abiertas por los tenues y discontinuos procesos de modernización en la sociedad. Por ello, constituyen hitos creativos en la gesta narrativa de la identidad nacional que no pueden ser simplemente obviados.

La fuerza formativa e inspiradora de la imagen de la promesa de la vida peruana –como la llamaría Basadre– recoge la fuerza creativa de los mitos de origen andinos, la utopía sociopolítica y el deseo de riqueza y poder de la conquista española, la aureola que se construye en los ojos y los discursos extranjeros sobre el Perú y el sueño liberal e ilustrado de la modernidad. No obstante, esta voluntad de constituirse positivamente se estrelló contra una sociedad poscolonial en la que los prejuicios sociales y étnicos revelaban la persistencia de un imaginario colonizado.

La promesa de la vida peruana nace con la independencia, con esa “angustia metafísica que se resolvió en la esperanza de que viviendo libres cumplirían su destino colectivo” (Basadre, 1958: 15); sin embargo, moviliza deseos anteriores y admite configuraciones posteriores. El Perú en el XIX se bamboleó entre un autoritarismo que coaccionaba la iniciativa individual y un liberalismo que olvidaba la unidad orgánica de la nación. Ni las múltiples discusiones por la naturaleza del Estado ni el intenso vector del progreso material lograron cumplir la promesa republicana: ciudadanos educados, sociedad fundada en el respeto a las diferencias sociales y étnicas y en el reconocimiento de las manifestaciones culturales ajenas como parte de nuestra totalidad, Estado eficiente y redistribuidor de la riqueza, clase dirigente abierta al futuro, democracia social con plena independencia de poderes, intelectuales que no abjuraron de su derecho a la crítica y que puedan siempre imaginar una sociedad mejor.

B) Los relatos abiertos de la narrativa nacional decimonónica sucumbieron o terminaron absorbidos por relatos cerrados que fueron los hegemónicos en el periodo de 1791 a 1879. En términos generales, los proyectos nacionales decimonónicos fracasaron política y narrativamente porque fueron incapaces de construir una ipseidad y se limitaron a la identidad ídem. Los grandes relatos nacionales decimonónicos se gestaron desde los espacios criollos urbanos y amparados en la participación de la esfera política o en la administración del Estado, desde ese lugar y bajo esas condiciones no podían ser narraciones intersubjetivas sino ejercicio de una posición de poder simbólico y material. Estos relatos hegemónicos fueron cerrados porque se limitaron a la autocomplacencia en la semejanza que

derivaba de un paradigma social (sujeto varón, blanco, occidental e ilustrado), casi inexistente. Es decir, no pudieron incorporar en su narrativa de identidad al otro (voces y perspectivas de las amplias mayorías indígenas y afrodescendientes) como un cohacedor de sí mismo. En síntesis, fundaciones artificiales de la nacionalidad que desestructuraron violentamente símbolos y filiaciones locales y tradicionales y que nunca pretendieron cohesionar en una narrativa inclusiva y multicultural a todos los sujetos sociales que poblaban el territorio.

El fantasma de la cultura andina recorre el siglo decimonónico; sin embargo, en la nación imaginada no hay espacio para los indios, pero sin ellos no hay espacio nacional. Esta paradoja se suma a la necesidad de toda nación de contar con un pueblo y, para la mirada de los letrados decimonónicos, el país no tenía ciudadanos sino una plebe que estaba conformada por castas, negros, indios y esclavos, todos ellos caracterizados por su ausencia (seres vacíos de saber, de moral y de conciencia política); por ello, sospechosos de una humanidad deficiente o inferior. En el Perú, no se podía aniquilar a la “barbarie”, tampoco se quiso “civilizarla”; por ello, se diseñaron proyectos nacionales que maquillaron o invisibilizaron a las comunidades subalternas. El campo literario participó activamente en esta lucha política: legitimando o cuestionando los modelos nacionales hegemónicos y en esa actuación las novelas jugaron un papel preponderante.

C) El estudio de las alegorías de la nación en las novelas del siglo XIX es un asunto crucial e ineludible, no solo para conocer una etapa fundacional de nuestras letras sino, incluso, para pensar y encarar problemas aún

vigentes: racismo, autoritarismo, subalternidad, género, cosmopolitismo, identidades migrantes, entre otros.

Los sistemas literarios y artísticos estuvieron estrechamente ligados a los proyectos históricos y políticos de construcción de las culturas nacionales: la figura del letrado era la del sujeto competente en la esfera cultural y en la esfera política. Por ello, la novela ofrece una amplia variedad de estas formalizaciones imaginarias: los deseos y temores sociales y sexuales de la elite, la voluntad de clasificar y disciplinar la heterogeneidad étnica, la irradiación de la modernidad política y la ambivalencia ante la modernización social, la denuncia de un orden público ineficiente e inmoral, la construcción de un pasado prehispánico, el sueño de la ilustración mediante la educación y la lectura, las tecnologías de género, etcétera. Los procedimientos discursivos y los mundos representados de las novelas decimonónicas constituyen una privilegiada vía para conocer y seguir el devenir de los diversos proyectos nacionales que se gestaban entre la elite criolla.

Es paradójico observar cómo los nuevos escenarios de la globalización y las lecturas de la teoría poscolonial concurren en repensar los difusos límites y los volátiles elementos que configuran esa construcción cultural que denominamos nacionalidad. Una vía privilegiada para acceder a ese centro vacío o nación artificial, donde se entrecruzan y superponen las significaciones, es el estudio de la literatura. Sin embargo, cabe destacar que solo una aproximación interdisciplinaria nos permitirá contribuir a iluminar y fijar esa sucesión de ideas, imágenes y sensibilidades que componen todo periodo humano. Consideramos que muchos de los problemas del siglo diecinueve se instalan en el porvenir dadas las nuevas relocalaciones de lo

nacional y las apremiantes disyunciones de lo propio y lo ajeno en un mundo globalizado.

Mediante la presentación de los conceptos teóricos de Anderson y Bhabha y el diálogo con el texto de Tubino, tenemos ya una síntesis funcional del concepto de nación y sus narrativas para el análisis literario que realizaremos en los dos capítulos posteriores

### **1.1.2 Elites y ciudadanía: el origen aporético de la nación en Hispanoamérica**

En este apartado revisaremos y sintetizaremos las propuestas teóricas de Pierre Rosanvallon (1999) sobre la consagración del ciudadano en las sociedades europeas tomando como modelo la historia del sufragio universal en Francia. Además, comentaremos las propuestas de modernidad, independencia y elecciones en Iberoamérica planteadas por Francois Xavier-Guerra (2001) y Antonio Anino (1995). Finalmente, -siguiendo a Gabriela Chiaramonti- trazaremos el diseño legal de las elecciones en el Perú en el periodo que nos interesa y comentaremos las formas de representación del espacio político que se diseñan en las novelas del campo literario peruano.

Desde la sociología, se conceptúa a la elite como aquella

minoría que posee en una medida mucho más elevada que el resto de la población una o más características valoradas socialmente. Su posesión le permite influir o controlar en diversos grados a todos o a algunos de los grupos sociales que componen una sociedad y es la que le reporta privilegios o recompensas particulares (Salvador Giner *et al*, 1998: 236).



Específicamente la elite del poder está compuesta por los “individuos ubicados en posiciones estratégicas de la estructura social en la que se concentran los instrumentos de poder, la riqueza y la celebridad” (236).

Por su parte, la ciudadanía es entendida como el “conjunto de prácticas que definen a una persona como miembro de pleno derecho dentro de una sociedad” (Salvador Giner *et al*, 1998: 107). El siglo XVIII fue clave para el avance de la ciudadanía en correlación con los procesos de formación de la nación. Los Estados-naciones que lideraron el proceso: Inglaterra, Francia y Estados Unidos fueron ampliando progresivamente su base de ciudadanos al tiempo que homogeneizaban su lengua y su educación para incorporar a sus poblaciones. En gran parte del XIX se mantienen las distinciones jerárquicas: ciudadanos activos y pasivos. Sin embargo, el proceso histórico general revela una tendencia irreversible a la inclusión en los marcos de la ciudadanía a la totalidad de los habitantes de una comunidad social (1998:108). T. H. Marshall estableció una célebre tipología para diferenciar tres formas de realización de la ciudadanía: a) afirmación de los derechos civiles en el siglo XVIII (construcción del Estado liberal), b) conquista de los derechos políticos en el siglo XIX (reconocimiento del sufragio universal) y c) organización de los derechos sociales en el siglo XX (establecimiento del Estado-benefactor) (citado por Rosanvallon, 1999:14).

Pierre Rosanvallon (1999) afirma enfáticamente que la cuestión del sufragio universal es el gran tema del siglo XIX porque

Si la democracia es a la vez un *régimen* (el poder del pueblo) y una *religión* (la celebración de la mítica sociedad de iguales), encuentra en la idea de sufragio universal su doble matriz, el lugar de expresión de su ambivalencia, el punto de tensión de su significado (1999: 10) (cursivas en el original).

El significado de la idea de igualdad política constituye una radical ruptura intelectual en las representaciones sociales de los siglos XVIII y XIX porque esta idea es completamente ajena tanto al cristianismo como al liberalismo original (11). El presupuesto de las ideas políticas del cristianismo y del primer liberalismo era la idea de cuerpo social como ente orgánico que abarca la totalidad de una comunidad; en contraposición, la idea de igualdad política presupone una visión atomística y abstracta de la formación de los lazos sociales. Por ello, es la forma de igualdad más artificial y más ejemplar porque acerca y anula el saber y poder (12).

El principio de la igualdad política significa la posibilidad de la aparición de una sociedad de iguales que establece una equivalencia inmaterial y radical entre los hombres; por ello, el derecho al sufragio produce a la propia sociedad y contribuye decisivamente en la laicización del mundo occidental (13). La fuerza del sufragio universal es tal que introduce una ruptura más profunda en la modernidad que la idea del socialismo por dos razones: A) La utopía de una sociedad igualitaria económicamente es previa a la de la igualdad política y esa exigencia de redistribución reivindicada por el socialismo no afectaba la estructura misma de la sociedad: la Iglesia temía más la igualdad política y el individualismo absoluto que la redistribución de riquezas y la disminución de desigualdades; los burgueses se oponían al socialismo más por sus medios que por sus fines. B) El sufragio universal rompe con la visión antigua de la democracia en la cual el ciudadano es miembro de una comunidad jurídicamente establecida antes que ser individuo de derechos políticos propios (15-6).

Sostiene Rosanvallon que la historia del sufragio universal está tramada con la del advenimiento del individuo y la realización de la igualdad; por lo tanto, está instalada en el axis central del proceso de la invención/construcción de la sociedad moderna (16). El doble tránsito del consentimiento al autogobierno y del pueblo-cuerpo al individuo autónomo son los vectores de esta historia ejemplar porque se instala “en el centro del doble movimiento de secularización (autoinstitución de lo político y lo social) y de subjetivización (advenimiento del individuo como categoría organizadora de lo social), que acompaña la llegada de la modernidad” (31). Sin embargo, –advierte Rosanvallon– en la Revolución Francesa, la realización de la democracia como condición de una sociedad en libertad contiene una contradicción entre el individuo soberano que se impone en la esfera política y la cultura política de las Luces que postula un gobierno de los más capaces para alcanzar plenamente el progreso y la libertad (35).

La tesis principal de Francois-Xavier Guerra para explicar las revoluciones hispánicas y la independencia americana es que hay un proceso único con la irrupción de la modernidad en una monarquía del Antiguo Régimen que desemboca en la desintegración de ese conjunto político en múltiples Estados soberanos (12). A diferencia de lo sostenido tradicionalmente no fue un simple cambio “político” en América y una revolución burguesa en España. Existe plena conciencia de los actores de

estar fundando un hombre nuevo, una nueva sociedad y una nueva política. Ese hombre nuevo es un hombre individual, desgajado de los vínculos de la antigua sociedad estamental y corporativa, la nueva sociedad, una sociedad contractual, surgida de un nuevo pacto social; la nueva política, la expresión de un nuevo soberano, el pueblo, a

través de la competición de los que buscaban encarnarlo o representarlo (13).

Guerra reivindica la lectura político cultural como estrategia para identificar e interpretar las causalidades decisivas de estos procesos. Por ello, concluye que “lo radicalmente nuevo es la creación de una escena pública (...) una nueva legitimidad –la de la nación o la del pueblo soberano–, una nueva política con actores de una nueva clase (...) que se constituyen para conquistar esa nueva legitimidad” (13). Los actores de esta transformación no son exclusivamente el grupo burgués de la comunidad hispanoamericana, sino un conglomerado de sujetos (burgueses, clérigos, nobles, profesores, empleados públicos, etc.) que no están determinados por su posición socioeconómica, sino por su pertenencia al mismo mundo cultural (14).

De la extensa y compleja argumentación de Guerra, nos interesa sintetizar para nuestros fines las relaciones entre Revolución Francesa (RF) y Revoluciones Hispánicas (RH). Sus dos premisas son: a) no puede sostenerse la tesis de una filiación genealógica exclusiva entre la RF y las RH, y b) no todo lo francés es moderno ni todo lo español es tradicional. El historiador propone distinguir entre la Independencia (crisis política que quiebra la unidad política de España y sus metrópolis) y la Revolución, es decir, la adopción brusca de un sistema de nuevas referencias políticas y sociales que intentan hacer *tabula rasa* del pasado (14-20).

La victoria del absolutismo es el fenómeno clave del XVIII en Francia y en España. Este absolutismo real no solo significa el crecimiento del Estado sino la sustitución y la gradual exclusión de las funciones y las competencias de los cuerpos en los que estaba organizada la sociedad: el Estado pretende homogeneizar la sociedad y piensa su relación con la sociedad como binaria

y abstracta, soberanos/súbditos (23). Otro elemento clave en el XVIII europeo es la gran transformación cultural que denominamos Ilustración. Las modernas formas de sociabilidad (salones, tertulias, academias, logias masónicas, etcétera) se fundamentan en esta premisa: asociación de individuos de orígenes diversos para discutir en común y buscar consensos y acuerdos regidos por la razón (23). El caso español y el francés son muy similares, las elites ilustradas construyen sus nuevas formas de sociabilidad y su nueva cultura fuera del ejercicio del poder; por ello,

el carácter ideal, puro del modelo de hombre, de sociedad y de política que elaboran: la imagen de una sociedad contractual e igualitaria, de una nación homogénea, formada por individuos libremente asociados, con un poder salido de ella misma y sometido en todo momento a la opinión o a la voluntad de los asociados (24).

Frente a este ideal tenían una sociedad realmente existente que respondía fundamentalmente al paradigma del absolutismo real; por lo tanto, la ruptura radical aparecía como la única alternativa. Sin embargo, en gran parte del XVIII, las elites modernas se ampararon en la autoridad del rey para realizar sus proyectos de reforma.

La Revolución Francesa marca el triunfo de una vertiginosa transformación cultural. La creación de la política moderna o “la necesidad de obtener la opinión o la voluntad del nuevo soberano: la nación” (30-1), pero la revolución es una pedagogía porque la sociedad todavía no es el pueblo ideal, individual y abstracto que se requería. Predomina en la sociedad, un conjunto heterogéneo de grupos corporativos y tradicionales que se resisten a ser reducidos a una nueva unidad; por ello, la radicalización de las elites revolucionarias que son los únicos que se piensan como ciudadanos y como parte de un pueblo (31). Esto conduce finalmente a Termidor, momento en el

cual nuevamente las elites revolucionarias en su afán de sobrevivir se apoyan en la autoridad omnímoda del Estado para transformar la sociedad (32-33).

Aunque ha demostrado ciertos rasgos semejantes entre la Revolución Francesa y las Revoluciones Hispánicas –por el universo cultural y la evolución política similar, pero desfasada en el tiempo–; Guerra también señala las diferencias constitutivas: a) en España no hay minorías religiosas, el catolicismo es un elemento esencial en la constitución de las nuevas comunidades políticas hispanoamericanas; b) dada la pluralidad de la Monarquía Española, hay una tradición pactista muy intensa; por ello, la revolucionaria “soberanía del pueblo” es percibida como la autonomía de los pueblos (reinos, provincias y municipalidades); c) En España no existía una reacción antinobiliaria extrema ni un pueblo bajo numeroso influenciado por la cultura moderna; d) la coyuntura política, en España se combate por la Revolución en ausencia del Rey en vez de enfrentarse directamente a él; e) la sociedad hispanoamericana es corporativa, tradicional y casi sin elites modernas; f) el desfase cronológico impondrá a las RH de un amplio bagaje de ideas, imaginarios, símbolos y experiencias constitucionales y g) la ausencia de una movilización popular y de fenómenos de tipo jacobinos son rasgos distintivos de las RH (34-6).

Siguiendo el hilo argumentativo de Guerra, presentaremos las especificidades políticas y culturales de los países hispanoamericanos en estos procesos. Podemos sintetizarlas en cuatro aspectos. 1) La singularidad política de Hispanoamérica en el área latina, cuando todos habían vuelto a regímenes monárquicos, solo los nuevos países hispanoamericanos insistían con el modelo republicano constitucional y las libertades modernas. Esto se

explica porque al romperse el vínculo con la Península (Independencia) se perdía indefectiblemente el vínculo con el Rey (legitimidad histórica); por ello, solo quedaba como vía para legitimar el poder, la moderna soberanía del pueblo. 2) Esta modernidad legal de Hispanoamérica coexistía con un tradicionalismo social mayor que el de la Europa latina: este violento desfase entre la modernidad de la esfera pública y el tradicionalismo de la sociedad define la historia política de Hispanoamérica por varias décadas en el XIX. 3) La desintegración territorial se explica porque las elites basaron la Independencia en la soberanía nacional, pero no existía una nación moderna con formas cohesivas, sino comunidades políticas de tipo antiguo que se sentían parte de una Corona y vinculadas a un soberano. 4) La nueva legitimidad está basada en la soberanía del pueblo, pero no hay pueblo en el sentido moderno, salvo en las propias elites que han interiorizado los nuevos referentes y experimentan las nuevas formas de sociabilidad (51-52).

Finalmente, dos corolarios que delimitan dos campos en los cuales se viven constantes y complejos procesos que provocarán reacciones violentas: a) la construcción de un cabal régimen representativo fundado en el voto de los individuos-ciudadanos desemboca en ficciones democráticas ya que éstos son franca minoría, b) el abismo cultural que separa a las elites del resto de la sociedad es enfrentado con diversas políticas socioculturales, principalmente, la creación de la nación moderna mediante la historia, símbolos, iconografías y los proyectos educativos que buscan disciplinar y educar al pueblo (53).

Este marco de lectura hispanoamericano nos ofrece varios aspectos para nuestras propias versiones de la representación política y la representación cultural de las comunidades étnicas subalternas. Estos

procesos de representación encuentran en el sistema liberal republicano –vía elecciones– y en la novela, marco discursivo privilegiado en la modernidad, dos conflictivos espacios para su desarrollo. Por otro lado, esa esfera cultural heterogénea socialmente que permite la Revolución Hispánica buscará también nuevas formas de escritura y nuevas formas de interpelar mediante la palabra a su sociedad y en esa búsqueda, la novela constituye un hito capital. Además, las nuevas formas de sociabilidad de las elites reconocerán cada vez más la importancia de la comunidad de lectores y en ella también la novela mediante su alianza con la prensa se convertirá en pieza central.

Antonio Anino (1995) explora, más allá de la reductora leyenda negra que pesa sobre las elecciones hispanoamericanas decimonónicas, cómo el acto de votar fue modificando las relaciones entre poder y sociedad en el XIX hispanoamericano. Anino lidera un grupo de investigadores que plantea un nuevo enfoque porque el énfasis del análisis ya no está colocado en los resultados electorales y su peso en contiendas políticas, sino en el conjunto de prácticas y valores que definieron el ingreso de votantes heterogéneos en el mundo supuestamente homogéneo de la representación moderna (8). Recuperando una visión articuladora que incorpora las variables de instituciones, valores y actores se pretende estudiar cómo las dos categorías centrales del XIX “nación” y “representación” fueron configuradas, empleadas y manipuladas por los diversos y heterogéneos actores sociales que conformaban Latinoamérica. La aporía central es la siguiente:

si la idea de nación moderna, liberal, apunta a la construcción de una monoidentidad colectiva, el desafío latinoamericano está en la fuerza de de las polidentidades que por tres siglos vivieron a la sombra de una monarquía imperial y católica (9).



Anino plantea tres premisas: a) el recurso a las elecciones fue una constante en el siglo XIX, hasta los caudillos y los más conservadores aceptaban el principio de representación electoral; b) las experiencias electorales en Latinoamérica son de gran precocidad en el concierto mundial porque se realizan entre 1810 y 1812; c) el problema de la representación política fue clave en la fragmentación territorial en la época de las independencias tanto horizontal como verticalmente (10-11).

A partir de varias investigaciones en áreas específicas, se puede identificar tres procesos centrales: a) La Constitución de Cádiz se asentó fuertemente en las zonas andinas y mesoamericanas, por lo que los nuevos ayuntamientos superaron en número a los antiguos cabildos coloniales: la tradición “municipalista” americana tiene sus raíces en la crisis de la Colonia y está relacionada con el régimen representativo de corte liberal; b) existe un desfase cronológico en las zonas andinas y mesoamericanas porque las primeras experiencias electorales fueron conducidas por el aparato burocrático español y no por las elites que pusieron en marcha los proyectos nacionales; y c) la precoz experiencia electoral y el amplio cuerpo electoral y la consiguiente fuerza de las autonomías locales planteó a las elites el problema de encauzar esta dinámica electoral hacia el centro y así solucionar los graves problemas de gobernabilidad (12-3).

El modelo electoral vigente en el Perú, entre 1845 y 1879, es heredero de la Constitución de Cádiz (autonomías locales significativas, elecciones indirectas y calificaciones para ejercer el derecho del voto). Entre 1855 y 1860 hubo una importante fisura (se establece el sistema electoral directo y

universal que se mantiene por un breve lapso)<sup>4</sup>. La Convención Nacional de 1855 dominada por políticos liberales establece los siguientes dos artículos que establecen el marco general para normar el proceso electoral:

Son ciudadanos o se hallan en ejercicio de los derechos políticos, los peruanos varones mayores de veintiún años, y los casados, aunque no hayan llegado a esta edad. (Artículo 36 de la Constitución Política de 1856).

El sufragio popular es directo: lo ejercen los ciudadanos que saben leer y escribir, o son jefes de taller, o tienen una propiedad raíz, o se han retirado, conforme a la ley, después de haber servido en el Ejército o Armada. (Artículo 37 de la Constitución Política de 1856).

Con la Constitución de 1860 se retorna al sistema tradicional ya que el artículo 38 sostenía que:

Ejercen el derecho de sufragio, todos los ciudadanos que saben leer y escribir, o son jefes de taller, o tienen alguna propiedad raíz, o pagan al tesoro público alguna contribución.  
El ejercicio de este derecho será arreglado por una ley.

El final de este paradigma electoral hegemónico es analizado por Gabriela Chiaramonti (1995), quien estudia el efecto de la ley del 12 de noviembre de 1895 promulgada por Nicolás de Piérola que modificaba el artículo 38 de la Constitución de 1860 y que inicia la Reforma Electoral de 1896. La nueva ley establecía el sistema directo, creaba un organismo central, la Junta Electoral Nacional, privaba del derecho de voto a una importante población andina que había participado a lo largo de todo el XIX, desmantelaba el sistema electoral vigente que reforzaba los poderes locales y

---

<sup>4</sup> Dos ejemplos literarios de la violenta reacción de las elites criollas contra esta situación que abría la posibilidad del voto universal a los sectores subalternos son: múltiples poesías satíricas de Felipe Pardo como “El Perú” (1856) y “Constitución Política” (1859), y varios artículos de costumbres de Manuel Atanasio Fuentes que forman parte de *Aletazos del Murciélago* (1866).

que tenía sus orígenes en la Constitución de Cádiz y liquidaba el famoso pacto de reciprocidad<sup>5</sup> entre el Estado y las comunidades (315-322).

En una sociedad poscolonial de amplia base indígena, el sistema electoral permitió que los analfabetos que cumplieran con alguno de los supuestos para ejercer la ciudadanía voten durante casi todo el siglo. Esto permitió dotar de mayor legitimidad y representatividad a los actores de la escena pública; sin embargo, la ley de Piérola reduciría drásticamente el número de votantes. Esta disposición legislativa que privaba del ejercicio de la ciudadanía a las mayorías indias y afroperuanas se mantuvo inalterable por más de ochenta años: signo evidente del desprecio de nuestras elites por los otros subalternos y la pervivencia estructural antidemocrática de nuestra sociedad: recién en la Constitución de 1979 se vuelve a establecer el voto para los analfabetos.

Hemos realizado este recorrido por lecturas teóricas e históricas de la constitución del espacio político nacional en Hispanoamérica atendiendo a la variable de las elecciones porque creemos que esto permite plantear una serie de preguntas interdisciplinarias que guían parte de nuestra investigación: ¿Cómo afectó el disonismo de la modernidad política de las naciones hispanoamericanas al tradicionalismo social y a las formas de representación cultural? ¿Fue nuestro liberalismo político más radical que nuestro Romanticismo? ¿La constitución de un sujeto político moderno irrumpió en los escenarios de los mundos representados de las novelas? ¿La

---

<sup>5</sup> Explica Chiaramonti que este pacto de reciprocidad imperante en casi todo el siglo XIX peruano significaba que en la decisión electoral de elegir al presidente, los representantes de las poblaciones andinas poseían un margen importante de poder. El pacto se fundaba en “la creación de la contribución de indígenas, sobre base étnica y comunitaria y, gracias al sufragio, el reconocimiento de la autonomía de gestión de territorio y recursos” (1995: 322). Por ello, como complemento de este nuevo estado político, se abolió definitivamente la contribución personal en 1895.

modernidad política significó verdadera inclusión de las comunidades subalternas en el espacio público? ¿La modernización social y urbanística modificó las percepciones y sensibilidades regidas por el prejuicio y el racismo en los espacios privados? ¿Cómo procesaron y formalizaron las novelas la modernidad política y la modernización social y urbanística? ¿Por qué la brecha entre el significado de saber leer y escribir en la dimensión política y en la esfera cultural?

Los textos narrativos y las novelas del periodo elegido refractaron frecuentemente el campo político con sus actores (caudillos militares, presidentes, políticos, congresistas) e instituciones (elecciones, parlamento, administración de justicia, etcétera). No podemos considerar este conjunto de imágenes y voces como una inocua representación, sino como un conglomerado de unidades significativas que contribuye a constituir y a percibir el propio orden político entre los sectores letrados de la sociedad.

Conocer la configuración textual de las elecciones en el discurso literario nos permitirá apreciar las ideas y proyectos de un sector de los miembros de la dirigencia política que por medio de la palabra escrita influyó en la estabilidad, cuestionamiento o modificación de los regímenes políticos decimonónicos. Por otro lado, las imágenes de la política remiten a una política de las imágenes que formaliza estructuras ideológicas tradicionales y modernas en permanente conflicto.

La formalización simbólica de las elecciones y la legitimidad de la participación son elementos centrales en la representación de la esfera pública por parte de las novelas del periodo. Se prestará particular atención a la configuración textual de las clases subalternas (indios y negros) como

sujetos perturbadores en las creencias e imágenes del orden político republicano que presuponía una igualdad formal entre sujetos sociales (“ciudadanos”) que todavía se encontraban articulados a antiguas redes de poder, racismo y subalternidad. Finalmente, podremos obtener un recorrido por las representaciones de la esfera pública de un conjunto de escritores asociados directamente al orden político y que muchas veces desempeñaron papeles relevantes en las administraciones gubernamentales del periodo.

## **1.2 LAS TECNOLOGÍAS DE LA NOVELA: LECTURA, PRENSA Y NOVELA DE FOLLETÍN**

Aunque podemos detectar algunos intentos anteriores en la Antigüedad, la novela es fundamentalmente una construcción cultural del mundo moderno. Por su amplia proyección cultural, su capacidad de modelizar en registro ficcional los conflictos del hombre inscrito en la historia y la sociedad, y su contribución en la formación del imaginario colectivo y las representaciones sociales, es el género literario emblemático del mundo moderno (Reis y Lopes, 1995:182 y ss).

La novela moderna contiene voces enmarcadas, memorias disímiles, visiones en conflicto, fragmentos ajenos: todo este torbellino de percepciones y sensaciones se actualiza en cada lectura, transformando al lector y a la sociedad. Las novelas son fuentes de memorias ficcionales, pero socialmente relevantes. Lo que recuerda, dice o piensa un personaje no está basado en una experiencia de vida fáctica, pero posee una gran fuerza simbólica por su

capacidad de refractar memorias y olvidos colectivos, anhelos y miedos sociales, utopías y deseos que interactúan, nutriéndose y transformando los sentidos socioculturales desde el lenguaje y en el lenguaje. Además, las novelas constituyen poderosas enciclopedias de las sensibilidades, refuerzan o socavan los mecanismos de discriminación y subalternidad y establecen una fecunda y hasta hoy firme relación con el espacio urbano, el lugar por antonomasia de la modernidad.

Asumimos plenamente la naturaleza ambigua y paradójica de este género discursivo, cuyo carácter se deriva de la propia modernidad. La novela es medio de la libertad artística y herramienta de coerción social; espacio de la creatividad y refugio de la imitación; mecanismo biotecnológico de disciplinamiento y espacio de las fantasías y las libertades más alucinantes; espacio polifónico de diversos enunciados y lugar de enunciación monológico y autista; medio de constitución de la subjetividad moderna y cartografía social tradicionalista o incluso premoderna.

A pesar de que nos inscribimos deliberadamente en una historia social del género novela, no queremos limitarnos a una historia convencional y centralizada que presente *un* devenir de esta formación discursiva como *el* único posible. Por el contrario, deseamos ofrecer una *genealogía* —en términos de Michel Foucault—, es decir,

hacer entrar en juego los saberes locales, discontinuos, descalificados, no legitimados contra la instancia teórica unitaria que pretende filtrarlos, jerarquizarlos, ordenarlos en nombre del conocimiento verdadero y de los derechos de una ciencia que está detentada por unos pocos (1992: 130).

En su célebre ensayo “Nietzsche, la genealogía, la historia” de 1971, Foucault define y traza un programa para la *genealogía*. Arremete contra la quimera metafísica del origen, pero recuerda que el genealogista debe

conocer la historia porque esta es el “cuerpo mismo del devenir”. Recuperando los significados de dos palabras alemanas *Herkunft* (procedencia) y *Entstehung* (emergencia) propone las tareas del genealogista.

Asociadas a *Herkunft*, dos tareas: a) percibir todas las marcas singulares, subindividuales que pueden entrecruzarse en un sujeto o en una práctica discursiva determinada: disociar el Yo y la mismidad e identificar elementos perdidos en la fuente de constitución; y b) recuperar la dispersión las desviaciones, es decir, “encontrar bajo el aspecto único de un carácter o de un concepto, la proliferación de sucesos a través de los cuales se han formado”: por ello, la genealogía en tanto análisis de la procedencia articula el cuerpo y la historia, muestra al cuerpo impregnado de historia, y a la historia como destructor del cuerpo (1992:15).

La problemática de *Entstehung* posibilita el análisis de la emergencia descartando la perspectiva que desde el término final desea reconstruirla. Se propone restablecer los diversos sistemas/juegos de dominio/sumisión: el campo de fuerzas en el cual irrumpe un fenómeno. Ningún sujeto es responsable de la emergencia de un fenómeno porque estos se producen en los intersticios y conflictos de las prácticas discursivas. En síntesis, si “la procedencia designa la cualidad de un instinto, su grado o su debilidad, y la marca que éste deja en un cuerpo, la emergencia designa un lugar de enfrentamiento” (16).

Los estudios literarios y específicamente la historia literaria peruana han imaginado/construido el siglo XIX como un periodo de imitación y pobreza, en el cual salvo las tradiciones de Palma, los ensayos de González

Prada y las novelas de Matto de Turner todo es prescindible. Hace décadas que la mayoría de estudiosos, con mayores o menores matices, reafirman este tópico. Nuestra exploración pretende revelar que la veneración por las cumbres decimonónicas esconde una política de silenciamiento de otros textos que destruyen abiertamente las viejas continuidades de la historia e incluso socavan al propio sujeto del conocimiento literario. Frente al pequeño canon de novelistas decimonónicos aceptados convencionalmente, la *genealogía* de la novela en el campo literario peruano del periodo ofrece un espectro móvil de sujetos y escenarios que convocan a textos, significados y problemas insospechados.

Nuestras lecturas sincrónicas que se fundamentan en una clara delimitación de los géneros narrativos son insuficientes en un periodo en el cual la propia noción de diferencia al interior del campo narrativo se estaba gestando abruptamente. Nuestra mirada diacrónica demuestra que pensar la historia de la novela peruana decimonónica bajo categorías como neoclasicismo, romanticismo y realismo es un error porque la mayoría de textos que podemos nombrar como novelas son textos híbridos que se apropian indistintamente de códigos retóricos neoclásicos, románticos y realistas. Por ello, dada la insuficiencia de nuestras categorías contemporáneas para delimitar estas producciones discursivas, intentaremos apoderarnos de su lenguaje y su lógica no con un afán de anticuario, sino más bien con el afán de reconstruir los diferentes sistemas –novela de folletín y novela letrada–, los umbrales y zonas de confluencia con el cuento, la tradición, el artículo de costumbres, y la historia de las discontinuidades y de las intertextualidades.



Metodológicamente, para abordar el análisis de las novelas, seguimos una hermenéutica social del texto y tendremos presente la propuesta de *arqueología* de Foucault: el método propio de los “análisis de las discursividades locales, de los saberes discontinuos y fragmentarios que complementado con la táctica de la *genealogía* pone en movimiento los saberes que no emergían, liberados del sometimiento” (1992: 131). No solo liberarse de la idea de continuidad, sino también de la ilusión de la identidad. Encontrar lo *otro* dentro de la propia práctica discursiva y volver a delimitar los objetos de las mismas: nuevos espesores, diferencias y dispersiones constituyen el fruto de las interpretaciones genealógicas.

Por ello, nuestro análisis no se limitará a una historia social de lo literario, sino que simultáneamente intentará una historia literaria de lo social. Para que las novelas del periodo dialoguen con nuestro presente, debemos hacerles otro tipo de preguntas; por ello, el énfasis en la política y el mercado como dos series de prácticas discursivas que afectan y son afectadas por los textos novelísticos.

El discurso novelístico es una biotecnología social, participa activamente en la formación de las almas y los corazones de los lectores, pero la novela es también objeto de otras tecnologías como las instituciones del poder, la voluntad de saber y la lógica mercantilista. La novela es un signo abierto que es invadido por los campos de acción humana y las tecnologías centrales de toda comunidad, pero que también las altera y las enfrenta.

En este apartado pretendemos realizar cuatro operaciones: a) reseñar la denominada “revolución lectora” de fines del XVIII en Europa (expansión de la alfabetización, nuevas formas de lectura, incorporación de nuevos actores

sociales a la cultura de lo escrito); b) estudiar los efectos culturales de la emergencia de la prensa popular o masiva; c) reseñar los orígenes de la novela de folletín en Europa y su difusión; y d) desarrollar una lectura crítica de los juicios vertidos por los especialistas sobre la novela de folletín.

### **1.2.1 La revolución lectora de fines del siglo XVIII. Mujeres y maestros de escuela**

Los investigadores contemporáneos de la historia de la lectura en Europa coinciden en señalar una “revolución lectora” a fines del siglo XVIII, hacia el final del Antiguo Régimen, que consiste en el desplazamiento de un paradigma de lectura intensiva a uno de lectura extensiva.

la lectura repetitiva intensiva durante toda una vida de un pequeño canon común de textos conocidos y normativos que no dejan de interpretarse –en su mayor parte de índole religiosa, y sobre todo la Biblia– se ve sustituida por un comportamiento lector extensivo que pone de manifiesto de un modo moderno, laicizado e individual, cierta avidez por consumir un material nuevo, más variado, y, en particular, por satisfacer el deseo de entretenerse privadamente (Wittmann, 2001: 499).

Dos son las premisas sociales y culturales de este largo y desigual proceso: a) la consolidación sociocultural de la burguesía y b) la alfabetización.

El sector ilustrado de la burguesía regido por los ideales de la Ilustración –“mentalidad utilitarista centrada en el principio de eficiencia y un afán intensivo de perfeccionamiento intelectual que servía para diferenciarse de la nobleza” (501)– impulsa cambios bajo las banderas de “la razón, el humanismo, la tolerancia y la virtud” (501) en una sociedad todavía estamental que no logra satisfacer las demandas sociales de este sector.

Sostiene Wittmann que el cambio de paradigma en la lectura está inscrito en el complejo aburguesamiento de la sociedad, la cultura y la literatura. La identidad burguesa se forma en la creación de un nuevo espacio donde la sumatoria de las esferas privadas constituye lo público que cuestiona el “monopolio interpretativo y de información de las autoridades estatales y eclesiásticas y que da pie, primero en lo literario, y luego en lo político, a nuevas estructuras antifeudales de comunicación e intercambio” (501).

Esta individualidad burguesa, cuyas señas de identidad son el descubrimiento y la liberación de la subjetividad estaba deseosa de comunicación con el fin de ampliar su limitado universo de experiencias (...) la cultura impresa y la literatura se convirtieron en campo de prácticas del autoconocimiento y del raciocinio. (...) la lectura (...) desempeña ahora una función emancipatoria y se convierte en fuerza productiva social (502).

Este cambio de mentalidad posibilita la capacidad de la letra impresa de “efectuar una penetración sustancial en la vida subjetiva del lector”, frase de Ian Watt, citada por Wittmann (502). Nótese cómo desde diferentes perspectivas teóricas (Foucault, Chartier), se coincide en la capacidad tecnológica de la lectura: el libro, la novela, constituyen formas de subjetividad, redes de sociabilidad y proponen conductas y valores que son asumidas a veces sin crítica por los nuevos lectores, pero que muchas veces también les abren nuevos horizontes.

Respecto de los procesos de alfabetización no hay cifras exactas, pero se conoce que en Francia hacia 1789, un 60% era analfabeto y la capacidad de lectura era elemental por la modesta escolarización. La mayoría de los que saben “leer y escribir” solo saben firmar y escribir su nombre, los menos leen penosamente el familiar catecismo y nada más, una ínfima minoría lee plenamente. En concordancia con los patrones de género hegemónicos, la alfabetización femenina se centraba más en la lectura que en la escritura

(502-503). Estos datos permiten calibrar la insuficiencia de nuestras categorías excluyentes alfabetizados/ no alfabetizados y confirman la concepción tradicional de la mujer como receptora de la cultura y no como productora.

En el siglo XVIII, en Europa Central, se produce un considerable aumento *relativo* del número de lectores. Probablemente se duplicó, si no se triplicó, pero siempre en el nivel más bajo de tal capacidad (503). Podemos inferir que con porcentajes diferentes este proceso se dio en todo el continente. Sin embargo, todavía pervivían tres formas de lectura: indiscriminada, culta y útil.

La forma hegemónica de lectura era la “indiscriminada”, ingenua, prerreflexiva, pero también en gran medida en voz alta: exclusiva de la población rural y de las clases urbanas inferiores. Esta forma se combinaba con un alfabetismo de grupo colectivo, “una competencia de escucha bien formada que indirectamente equivaldría a la alfabetización” (506) por las lecturas en voz alta en los espacios privados (padre, niño) y en los espacios públicos (letrados, maestros, sacerdotes). La Revolución Francesa contribuye drásticamente a modificar estos hábitos porque se incrementa un sostenido interés por las novedades sociales y políticas y la motivación para aprender a leer. Esto se manifiesta inicialmente en los sectores urbanos medio-bajos (personal de servicio, lacayos, peluqueros, camareras, sirvientes, artesanos, soldados), casi un 25% de la población urbana (507). La correlación entre los albores de la ciudad moderna, la experiencia urbana y la presencia de la palabra escrita se hace evidente por “carteles en las casas, anuncios en las

paredes, voceros y charlatanes de mercado con sus libretos, y los omnipresentes periódicos en los estancos y tabernas” (508).

La lectura culta era extensiva, polihistórica y enciclopédica. Estaba en franca decadencia y la imagen del hombre que vivía entre libros o en una biblioteca alejada del mundo era ya una figura risible (508-9).

La nueva forma que se convertirá en hegemónica a lo largo del XIX es la lectura útil, auspiciada por la ideología de la ilustración. En la Alemania de 1720 a 1750 las revistas mensuales morales desempeñaron un papel relevante. Paralelamente, un nuevo público femenino se consolida y amplía su rango de lecturas (relatos de viaje, fábulas y novelas). También se presta mayor atención a la lectura de jóvenes y de niños. Esta forma de lectura

hacía del texto literario alegoría y moraleja (...) para el perfeccionamiento individual (...) para terminar propiciando una lectura centrada en la comunicación y el intercambio argumental con el fin de formar la identidad social de la burguesía (510).

La lectura útil asociada al componente de formación social se transformó hacia 1770 en Alemania. Sus pautas de recepción autoritaria y preestablecida se dejan de lado por una lectura individual centrada en el factor emocional. Esta “lectura sentimental” posee dos vectores: pasión individual que aísla de la sociedad y sed de comunicación por medio y a través de la lectura (513-4). Identificación plena con la vida que se esconde en la página impresa. Algunos hitos literarios de este proceso son: *Pamela or Virtue rewarded* (1740) y *Clarissa* (1747-1748) de Richardson en Inglaterra que obtuvieron una recepción fervorosa del público femenino. *La Nouvelle Héloïse* (1761) de Rousseau en Francia es el mayor best seller del Antiguo Régimen con 70 ediciones antes de 1800. *Las penas del joven Werther* (1774) de Goethe en Alemania es decodificada mayoritariamente como una

invitación a la imitación (515-516). Concluye Wittmann que “solo un número reducido conseguía llevar a cabo el proceso de objetivación estética y distinguir entre un mundo ficticio y la realidad cotidiana” (516). Por ello, sólo una minoría a fines del XVIII alcanzó el grado más alto de la cultura lectora literaria “llevar a cabo el paso a la ficción tan solo en su fantasía e integrar la lectura en su realidad cotidiana” (520). Desde 1780 era hegemónica la “lectura sentimental”, principalmente entre el público femenino y juvenil. Esto generó severas críticas de los sectores ilustrados y las autoridades: el libro adopta una nueva configuración como medio de ocio, lujo, aburrimiento y mero espacio de entretenimiento: así los ideales de la Ilustración y de la ética burguesa aparecen traicionados (521-22).

El mercado del libro se transforma drásticamente por el aumento de lectores y el nuevo gusto de los mismos: el libro se convierte en una mercancía cultural, ingresa a la lógica capitalista. Entre otros cambios, destacan: la distribución –aparecen las bibliotecas de préstamo y se multiplican las sociedades literarias–, el soporte material se reduce físicamente, se profesionaliza el papel del autor, quien asume un equilibrio entre la autonomía de su capacidad creadora y su sometimiento a las reglas del mercado (522-3). Lo revolucionario es que se rompe la correlación casi exclusiva entre sectores altamente ilustrados y la cultura de lo escrito; por lo tanto, se distinguen dos procesos complementarios:

El mercado del libro se las tenía que ver con un público cada vez más extenso, heterogéneo y anónimo, con gustos y necesidades cada vez más diferenciados (...) una homogeneización del gusto lector más allá de los límites marcados por los antiguos estamentos (523).

El explosivo crecimiento del rubro literatura, en especial la novela, en el último medio siglo del XVIII se puede ejemplificar con el siguiente dato

histórico: en Alemania, en la Feria de Otoño de 1803, se lanzaron 276 novelas nuevas al mercado, muchas de ellas traducciones de otras lenguas, cifra que superaba largamente la de eventos similares en Francia o Inglaterra (527). Paralelamente, se produjo un crecimiento explosivo de los periódicos y las hojas volantes de tema político. Todos los sectores sociales estaban ávidos de noticias: las clases bajas se hacían leer las noticias más sensacionales en mercados o tabernas, las clases altas discutían los artículos de opinión profusamente (528). En su notable artículo que hemos reseñado, concluye Wittmann que

La evolución de la lectura tanto individual como comunitaria en la época muestra el papel ambivalente del libro y de la imprenta en el marco del proceso disciplinador y racionalizador que caracteriza a los albores de la era moderna (536).

A partir de la información reseñada podemos proponer ciertos problemas y preguntas: a) Si en Europa se realizó primero la revolución literaria y después la política, en América Latina primero fue la revolución política y después la literaria: esto podría explicar la fragilidad de las prácticas discursivas románticas; b) los lectores de las novelas de folletín no realizaban la objetivación estética; por ello, el placer adictivo derivado de la lectura. Las preguntas que emergen son varias: si la serie diacrónica entre lo literario y lo político se invierte en América Latina, ¿cuáles son las consecuencias en la conformación de los campos culturales nacionales? ¿La lectura sentimental, la primera reacción contra la racionalización occidental, es un antecedente del fenómeno de las novelas de folletín? ¿Es el sistema de la novela de folletín una rebelión antimoderna porque traiciona los ideales de la Ilustración?

Desde una perspectiva de género y estudiando el caso alemán, Marie-Claire Hoock Demarle (1993) anota algunos aspectos distintivos: entre 1780 y 1880 en Europa –periodo en el cual la enseñanza primaria y secundaria para niñas queda constituida casi de manera global– las mujeres recorren un camino único y difícil: aprender a leer y escribir, libre elección de la lectura y análisis de las mismas, escribir y finalmente orientar la escritura a sus propias problemáticas y deseos. Cada uno de estos estadios forma un subconjunto cada vez más reducido socialmente que el anterior. En el caso de Alemania, desde muy temprano y mediante la escolaridad obligatoria existió una voluntad estatal de difundir la lectura y la escritura entre las mujeres. Sin embargo, este impulso pedagógico que era resultante de la fe luterana y la filosofía de la Ilustración empieza a perder fuerza en el XIX. Por ello, se mantiene el libre acceso al nivel primario, pero se restringe severamente el acceso de las mujeres al nivel superior de educación (159-164).

En la primera mitad del XIX se rechazan violentamente proyectos que pretenden una educación igualitaria para hombres y mujeres porque esto afectaría la naturaleza de los géneros y el papel asignado a la mujer como “ángel del hogar”. No obstante, las mujeres buscan vías alternativas como las prácticas autodidactas o la propia educación en el hogar (las abuelas pedagogas ilustradas enseñan a las nietas que solo poseen una educación religiosa limitada). El fantasma de la erudición femenina recorre las mentes de los varones ilustrados, quienes rechazan abiertamente como una deformación o una monstruosidad el concepto de mujer erudita. Por otro lado, el pietismo genera en las mujeres el sentimiento de pertenencia a una comunidad espiritual y reflexiva que promueve la introspección y que



coadyuva a la explosión de epistolarios, diarios, diálogos interpuestos, géneros discursivos en los que la mujer alcanzará un sostenido protagonismo (164-167).

Con el cambio de siglo, se observa el ejercicio de la libertad de la mujer lectora, “la locura” de las mujeres “por la lectura” se dirige principalmente a las novelas que construyen mundos paralelos que les permiten la evasión y la construcción de paraísos artificiales ante el decidido malestar de sus contemporáneos que ven en esas lecturas y en esos libros una traición al ideal de esposa y madre y la de velar por el orden interno del hogar. Posteriormente, se producirá un desplazamiento de la evasión a la conciencia de la problemática del mundo contemporáneo y a la reflexión sobre sí misma y sobre los demás (168-170).

La lectura funciona como una verdadera institución social ya que “lo revolucionario de la sociedad de la lectura reside en el hecho de ser prácticamente el único lugar público, junto con el teatro y algunos salones, que reúne a ambos sexos en una misma comunidad de intereses” (171). De la historia se pasa a la política y las mujeres ingresan abiertamente en este campo y una institución que articula esta nueva sociabilidad son los salones románticos. Este periodo de avances e incursiones de la mujer en la esfera de lo público se desarrolla entre 1790 y 1815, después existirá un mayor control y disciplinamiento de la lectura femenina y el propio desarrollo urbano y la necesidad de trabajo atentarán contra esta edad de oro de la lectura femenina en Alemania. Por ello, hacia mediados del XIX, después del fracaso de la revolución de 1848, el triunfo del folletín refleja la victoria de la evasión inocua controlada por las autoridades oficiales y privadas: novelas históricas

sin referencia al presente, acrílicas y con enorme éxito aparecen en las revistas dirigidas principalmente a las mujeres. Sin embargo, pese a la avalancha de las novelas de folletín –incluso muchas escritas por escritoras– que siguen las huellas de Scott, los códigos de la novela gótica, pero con una naturaleza insípida que se edita como folletín en *Gartenlaube*; no debe olvidarse la otra producción femenina censurada, objeto de burla y sarcasmo por los sectores masculinos letrados (172-176).

En Europa, el proyecto ilustrado se debilita en el XIX, pero en Latinoamérica la prolongación de las poéticas neoclásicas y la voluntad pragmática de la elite letrada apuntan a una continuidad con el proyecto ilustrado, pero mellado parcialmente ya que ni las comunidades subalternas ni las mujeres son sujetos plenos del hipotético y gradual proceso de ilustración social. Las mujeres latinoamericanas decimonónicas también se convertirán en sujetos consumidores de bienes simbólicos, principalmente de novelas de folletín y posteriormente en productoras de novelas. Quizá la prensa decimonónica fue más importante en la educación femenina que la rudimentaria escuela en los países latinoamericanos.

Una de las figuras centrales del romanticismo europeo es el maestro de escuela. Fabienne Reboul-Scherrer (1997) traza las transformaciones de esta institución entre el Antiguo Régimen y la primera mitad del siglo XIX en el caso francés. La hipótesis principal es que esta transformación en toda Europa se explica fundamentalmente por la voluntad estatal (146). La escuela del Antiguo Régimen constituía el lugar esencial y simbólico del acceso a la escritura: el maestro es un apóstol de la civilización, no solo enseña a leer,

escribir y contar sino que transmite saberes sociales acordes con las expectativas del periodo. Sin embargo, las condiciones eran muy precarias, sobre todo en las zonas rurales. La función del maestro de escuela no está profesionalizada y la escuela –muchas veces a la sombra de la Iglesia– es muchas veces producto de pactos individuales o comunitarios antes que de políticas institucionales estatales (145-150). La ley Guizot en 1833 sienta las bases duraderas de la organización del oficio, pero recién en 1850 se logra uniformar en un plano más alto la oferta de escuela y la cualificación del maestro (152). El caso francés es un caso intermedio entre el mayor y anterior desarrollo de la Europa del norte y del este y el mayor atraso de los países latinos.

La Revolución Francesa va a significar una doble ruptura material y simbólica de la institución: a) disolución del vínculo entre el maestro de escuela y el párroco, b) sobrevaloración de la escuela convertida en clave de todos los problemas y esperanza del futuro (153). Sin embargo, esa escuela pública será mediatizada e incluso a veces derrotada por los padres y la colectividad que prefieren la pequeña escuela informal: lugar de la lectura, la civilidad y la religión (156). A diferencia de Prusia, cuya derrota en Jena en 1806 provoca una reestructuración cabal de la educación (Humboldt hizo poner en práctica la obligatoriedad escolar, organizó la vigilancia de las escuelas y se preocupó por la creación y difusión de escuelas normales); durante el periodo imperial napoleónico, el énfasis estuvo colocado en la educación superior y en la Universidad, pero se crean algunas instituciones para formar a los maestros (escuelas normales) (157-9).

En Inglaterra hacia 1780 aparece el sistema de enseñanza mutua: el pastor enseñaba a los alumnos más avanzados y más aptos y estos bajo la vigilancia del maestro iban a transmitir los conocimientos adquiridos a pequeños grupos de alumnos del mismo nivel. Pocos años después, Lancaster utiliza el método y multiplica los establecimientos. Su aporte es clave porque mejora la formación de los maestros de las escuelas mutuas, mantiene cierta neutralidad religiosa, concentra sus esfuerzos en la población urbana y se caracteriza por la excesiva concentración en la dirección de la escuela (160). Este modelo se expande por gran parte de Europa y provoca en países como Francia una reacción contraria dirigida por la Iglesia porque se consideraba que el método provocaba la destrucción del sentimiento de la autoridad. La Ley de Guizot de 1833 será clave en el desarrollo de la escuela en Francia: propone un modelo que no es laico, ni gratuito ni obligatorio, pero su forma híbrida consigue uniformar la enseñanza, instaurar la generalización de la escuela, reconciliar a la Iglesia y a la escuela y ampliar las atribuciones del ministro de Instrucción Pública (161- 164). Se consigue mediante el salario fijo más la escolaridad (retribución pagada por los padres de cada alumno) una estabilidad económica que desemboca en ofrecer por primera vez una carrera intelectual para el pueblo: el maestro de escuela reproduce la estructura social y no alienta la movilidad, pero sus efectos en el incremento de la alfabetización y el ingreso de nuevos sectores a la cultura de lo escrito serán decisivos. Esta incipiente profesión, mediante las Escuelas Normales y el nuevo estatuto del maestro en las diversas sociedades, consigue convertirse en una carrera intelectual para los sectores populares. (165-167). Finalmente, pese al fracaso de la Revolución de 1848, la institución escolar

ya está bastante consolidada (centralizada, uniforme y jerárquica) y el maestro es un enseñante formado, vigilado y controlado, que sigue dependiendo de las autoridades locales, aunque ahora enseña catecismos, ciencia y cursos de instrucción civil y moral (173-174).

La institucionalización de la educación primaria estatal en Latinoamérica es un largo proceso que está correlacionado con los procesos de modernización social y la voluntad estatal de homogeneizar culturalmente a los ciudadanos y disciplinarlos. Los escasos índices de alfabetización remarcen que la lectura era una práctica minoritaria en el XIX, pero que siempre va en aumento. Por otro lado, existía una cultura de lo escrito que excedía largamente los espacios educativos y en la que confluían la lectura extensiva e intensiva, la lectura colectiva e individual. La problemática que podemos construir sobre esta información es que en Latinoamérica se generan dos dinámicas de aprendizaje social: a) la asociada a la escuela primaria y otras instituciones educativas, b) la derivada de la prensa y las revistas. Entre ambas existe complementariedad, oposición e hibridación.

### **1.2.2 La prensa popular**

Amparados en las investigaciones de la historia social de los medios de comunicación<sup>6</sup>, reseñaremos el origen de la prensa popular y el papel desempeñado en ella por los textos literarios.

A comienzos del XVIII, la prensa era patrimonio de los círculos tradicionalmente letrados y el carácter de sus materiales reflejaba los

---

<sup>6</sup> Para el caso peruano, el libro imprescindible es *La prensa sensacionalista en el Perú* (2000) de Juan Gargurevich.

intereses de ese sector social. En 1790 el número de lectores ingleses había crecido, pero en su conjunto no superaba los 80 mil. Según Rivera, los factores que orientan la prensa hacia un nuevo público son el ascenso y crecimiento de las capas medias, la progresiva emancipación de la mujer y la democratización político-social. Este proceso deriva en la fundación de los periódicos franceses modernos: *La Presse* (1836) de Girardin, la clásica *Revue des deux mondes* (1829) de Buloz y de verdaderos sucesos periodísticos como *Le Petit Journal* (1863) de Millaud que alcanzó un tiraje de 300,000 ejemplares (Rivera, 1968: 13-4). Paralelamente, en España y casi con un siglo de retraso respecto del caso alemán, aparece una prensa orientada hacia la mujer y los niños, *El periódico de las Damas* (1822), *El museo de las familias* (1838) y *El defensor del Bello Sexo* (1845), *El amigo de la niñez* (1841) (15).

En un artículo titulado “La influencia de los sucesos, *faits divers*”, en la prensa popular” sin firma de autor publicado en el portal virtual de *La gangsterera* encontramos una precisa explicación de la influencia de los inventos y la técnica en el desarrollo de la prensa:

En 1811, el *Times* pone a punto una prensa mecánica que permite redoblar el rendimiento. Desde entonces se imprimirán 300 hojas/h. En 1814, la introducción del vapor hace pasar el rendimiento a 1100 hojas/h. En 1818, se inventa una tinta especial para la imprenta que se puede fabricar industrialmente. El telégrafo y el ferrocarril contribuyen a la rápida transmisión de la noticia. Estas y otras mejoras, como la impresora cilíndrica tienen para la prensa escrita una influencia decisiva. Esos avances permiten abaratar el proceso de edición, transforman los periódicos en medios de masas y, a la vez, responden a una demanda creciente por parte de capas de población cada día más amplias. Se instaura una competencia entre los diarios y la necesidad de captar clientela para asegurar la estabilidad del medio

(<http://gangsterera.free.fr/Histsucesos.htm>)

---

<sup>7</sup> En francés, *faits divers* significa sucesos.

El proceso de expansión de la prensa por la aparición de nuevos sectores sociales en la práctica de la lectura produjo una transformación en los contenidos y la creación de una clase particular de literatura periodística que rompía abiertamente con las convenciones de la alta literatura y respondía a la idea que el público sin tradición letrada se formaba de las *bellas letras*. La fórmula más exitosa era la que combinaba las vertientes de la novela burguesa sentimental y la de aventuras que apuntaba a captar la atención principalmente de la mujer burguesa sin obligaciones laborales (Rivera, 15).

Asa Briggs y Peter Burke en su magnífica investigación sobre los medios de comunicación (2002) proponen una explicación comprehensiva sobre estas transformaciones en el orden internacional: la santísima trinidad de información, educación y entretenimiento como pilares de la prensa adoptaban diversos nombres en el siglo XVII y XVIII europeos: “inteligencia”, “instrucción” y “recreación”. Sin embargo, en la sociedad comercial e industrial del XIX, la información adquirió un destacado protagonismo por la transformación de los conceptos de velocidad y distancia (Briggs, 2002: 213). *The Sun* (1833) de Nueva York es el primer caso de la denominada “prensa a penique”, gran parte de la información se vinculaba a la gente común y a la policía, además, como eje de su sección de entretenimiento figuraba un relato imaginario sobre la vida en la luna “The Moon Hoax” (Briggs, 218). El *New York Times*, fundado en 1851, recién separó explícitamente las “noticias” de las “opiniones” a inicios del siglo XX (Briggs, 219).

Una de las interpretaciones más completas de la prensa popular la encontramos en el libro de Melvin L. De Fleur y Sandra J. Ball-Rokeach sobre

la comunicación de masas (1982) porque en esa lectura se combina acertadamente los fenómenos tecnológicos, la lógica del mercado y los efectos sociales. Estos autores argumentan que esta nueva prensa constituyó el primer medio de masas en la historia de Occidente:

un nuevo tipo de periódico, destinado a la amplia base de artesanos, mecánicos y comerciantes que integraban las incipientes clases media y obrera en la nueva sociedad urbana e industrial. Cuando se encontró la manera de financiar un periódico barato y de amplia distribución, y se idearon las técnicas para una mayor rapidez en las tareas de impresión y distribución, nació el primer auténtico medio de *masas*, con el periódico que costaba pocos centavos (25).

De Fleur y Ball-Rokeach inciden en la interrelación dialéctica entre la sociedad y los medios de masas. Las condiciones políticas, económicas y culturales afectan la estructura y funcionamiento de los medios de comunicación de masas y viceversa. La comunicación de masas afecta las relaciones entre personas en una sociedad interpersonal (*face to face*). La comunicación de masas es una tecnología social que influye psicológica, social y culturalmente en la gente.

Siguiendo la argumentación de De Fleur y Ball-Rokeach, los cambios sociales que posibilitan una prensa de masas son los siguientes: en el orden político, la consolidación de la figura del ciudadano común; en el orden social, el ascenso de la burguesía y de las clases medias; en el orden tecnológico, la impresión más rápida y más eficiente, y en el orden educacional, la masificación de la educación: aprenden a leer y escribir sectores excluidos anteriormente (26- 57).

Aunque existían varios impresores y editores que habían ideado un periódico barato que se pudiese vender a las masas urbanas por ejemplar suelto y no por suscripción, será Benjamín H. Day quien con el *New York*



*Sun* y su lema “Brilla para todos” el 3 de septiembre de 1833 inició el nuevo modelo de prensa de masas (59 y ss.). En este fundacional periódico se publicaban noticias locales, relatos de interés humano y hasta reportajes sensacionales sobre hechos insólitos, también incidió en el periodismo humorístico sobre casos presentados en tribunales. Por ello, su contenido era atractivo para el público obrero y los que recientemente habían aprendido a leer. Soportó críticas de los letrados tradicionales de la ciudad, quienes lo veían como una amenaza y una perversión del periódico ilustrado. Sin embargo, consigue vender 8,000 ejemplares en 6 meses (59).

El presupuesto tecnológico es la máquina de vapor que ya había sido acoplada a la nueva impresora rotativa. “La famosa impresora Hoe, cuya pieza central era un cilindro, pronto estuvo disponible en los Estados Unidos, junto a una gran cantidad de papel de prensa barato, fabricado con pulpa de madera” (60). La distribución de la prensa también se transformó de la suscripción mensual a la adquisición diaria: adolescentes voceaban el diario por las calles estableciendo rutas de ventas. Se amplía la circulación y se atrae a nuevos lectores porque se redefinen las “noticias” en función de los gustos, intereses y competencias de ese grupo social menos educado (se inicia el proceso que hoy se denomina “espectacularización de la noticia”). Benjamín Day ocupó las páginas de su diario con relatos de delitos, historias de pecado, catástrofes o desastres: buscaba la excitación y el entretenimiento de los lectores. En esta prensa popular prevalecía el entretenimiento y la información sobre la educación o el artículo de opinión. Por ello, el *New York Sun* vendía 30,000 ejemplares diarios, cifra que rebasaba el total de todos los diarios de Nueva York. Esto significó una gran atracción para los anuncios

comerciales y se creó el esquema tripartito institucional: el anunciante, los operadores de los medios y el público (61). Paralelamente, muchos intelectuales criticaban al periódico –como institución– por su superficialidad y distorsión en el XIX norteamericano (229 y ss.).

Dolores Jiménez y Elena Real no solo destacan la introducción de la máquina de vapor en la industria, sino la implantación y desarrollo de los sistemas ferroviarios en Inglaterra y gran parte de Europa facilitando la difusión de los diarios. Además, del desarrollo de los servicios de correos. Por ello, en Francia durante la Monarquía de Julio (1830 – 1848) esta revolución técnica generó un alto número de diarios (1995: 16). Sin embargo, el año de 1836 es emblemático por la aparición de dos diarios nuevos: *Le Presse* y *Le Siècle*. El primero de ellos estaba dirigido por Émile de Girardin, quien ya había intentado en reiteradas ocasiones la creación de un periódico competitivo y barato, además de poseer fuertes vínculos con escritores como Balzac, Dumas, el primer Sue e incluso George Sand. Esta sistemática inserción de las novelas de folletín en *Le Presse* catapultó a este diario al primer lugar con un tiraje de 13,631 ejemplares en 1837. *Le Siècle* de Armand Dutacq sigue el mismo proceso y ocupa el segundo lugar en tiraje el mismo año (17-18).

Este es el marco internacional que posibilita la aparición y desarrollo de *El Comercio* desde 1839. No se puede comprender cabalmente el proceso de la prensa peruana ni los orígenes de la novela en el Perú, sin atender a la ruptura radical que significó la estructura de este periódico y su firme voluntad de difundir textos narrativos en su sección “Folletín”.

### 1.2.3 La increíble historia de las novelas de folletín

En este apartado revisaremos los significados literarios del término “folletín” y “novela de folletín” y realizaremos un balance bibliográfico que nos permitirá estudiar las interrelaciones con la sociedad, la imbricación de este género novelístico con la prensa popular y explorar sus principales características. Además, se correlacionará este fenómeno con la escritura melodramática.

La palabra folletín es un galicismo que deriva directamente de “feuilleton” y está indirectamente vinculado con “feuille” que significa hoja. En el *Diccionario de tipografía y de libro* (1981) de José Martínez de Sousa se define “folletín” como

Novela, artículo o cualquier otro trabajo literario, generalmente extenso (a veces se divide en varias partes, que se publican en fechas sucesivas o alternas), que se publica en los periódicos. Suelen ponerse en la parte inferior de las planas de aquellos, aunque con respecto a esto no existen normas fijas. Generalmente se da también el nombre de *folletín* a las obras por entregas (110).

En el mismo diccionario, se considera una “entrega” al cuaderno compuesto de uno o más pliegos de una obra impresa que se vende por fracciones (94).

Demetrio Estébanez Calderón en su *Diccionario de términos literarios* (1996) explica que “folletín” era la palabra que “designaba una forma de edición seriada de de novelas, artículos, ensayos, etc. en la prensa periódica y que por su amplitud, habían de ser publicados de manera fragmentaria en días sucesivos” (423). Las primeras muestras se encuentran en la Francia del siglo XIX y dedicadas principalmente a la crítica teatral y de libros. En los 30’

esta fórmula de publicaciones seriadas se aplicó a la edición de relatos novelescos: “roman feuilleton” o novelas de folletín.

Este uso del folletín como espacio dedicado a la crítica literaria, ubicado en la parte inferior y separado por una línea horizontal negra, merecía absoluta libertad porque se salvaba de la censura bonapartista y napoleónica. Girardin, director de *La Presse*, es el primero en emplear sistemáticamente estos espacios para insertar novelas fragmentadas día a día en 1836 (Dolores Jiménez *et al*, 1995:18).

Las primeras manifestaciones del género son las siguientes: Dutacq comenzó la publicación del periódico *Le Siècle* el 5 de agosto de 1836, en 1838 se editó *Le Capitaine Paul* de A. Dumas y en 1844 *Les Trois Mousquetaires* en el mismo periódico. Por su parte, en 1836 había aparecido en *La Presse*, una novela de H. de Balzac, *La vieille fille* (*La solterona*). En Inglaterra: *Humorous Sketches* (Piezas de humor, 1833-36) de R. Seymour; *The Posthumous papers of the Pickwick club* (*Los documentos póstumos del club Pickwick*, 1836-1837) de Ch. Dickens. En 1845 comienzan a editarse en periódicos ingleses (*The London Journal*, *The London Pioneer*) traducciones de novelas francesas de Balzac, E. Sue, A. Dumas y G. Sand. En España, aparecen en 1840, año en que se edita *El castillo de Feliú* de P. Piferrer en el *Diario de Avisos*; en 1842, el *Diario de Barcelona* inicia la publicación seriada de artículos y novelas cortas, especialmente históricas (Estébanez, 424). Aquí cabría hacer varias precisiones: *Humorous sketches* pertenece a Robert Seymour y fue publicado entre 1834 y 1836, pero fueron litografías acompañadas de breves textos. Respecto del conocido libro de Dickens, fue publicado en cuaderno de entregas de 24 páginas y cuatro ilustraciones entre

marzo de 1836 y noviembre de 1837. Por lo tanto, en estricto, la primera novela de folletín es *La solterona* de Balzac publicada a partir del 23 de octubre de 1836 en *Le Presse*.

Aunque hay consenso entre los críticos en considerar a *Los misterios de París* publicado en *Journal des Débats* desde el 19 de junio de 1842 hasta el 15 de octubre de 1843 como el paradigma por excelencia del género, Jiménez y Real consideran que Dumas desempeñó un papel fundamental en la creación del nuevo género porque fue el primero en utilizar sistemáticamente la historia *in media res* para enganchar al lector, diálogos teatralizados, personajes tipificados, final de la entrega en el momento cumbre de la acción (1995: 19-20).

El folletín presenta dos formas de edición y distribución: a) novela de folletín: publicación fragmentada de una novela, que, como sección fija, aparecía en la parte inferior de la primera página de algunos periódicos, y b) novela por entregas, que respondía a la distribución por fragmentos o “unidades de extensión variada” de una obra acabada o en vías de creación, con arreglo a una periodicidad determinada (Estébanez, 424).

Otro aspecto en el que existe consenso es que esta producción cultural de masas permitió la popularización del género novela, la profesionalización del escritor y una nueva comunicación entre el autor y los lectores (Jiménez *et al*, 1995: 18-19). El periodo de oro del folletín francés es la década del cuarenta donde brillan las plumas de Dumas y Sue. La ley de Riancey<sup>8</sup> que obligaba a pagar a todos los diarios un céntimo por cada entrega pública

---

<sup>8</sup> Brunori sostiene también que fue un céntimo a cargo de cada entrega publicada, pero este efecto negativo en la producción de folletines se ve revertido por el Decreto Orgánico sobre la Prensa de 1852 que restablece la autorización preventiva y la fianza obligatoria, así, nuevamente el folletín vuelve masivamente a la prensa francesa (1980: 35).

redujo notablemente la oferta de novelas de folletín en los diarios (Jiménez *et al*, 1995: 21). Umberto Eco indica que esta ley promulgada en 1851 gravaba con cinco céntimos a los periódicos que incluyeran en sus páginas una novela por entregas: forma sutil de censura contra el folletín de carácter social que fue uno de los factores que alentó las revueltas de 1848 (Eco, 1995: 53).

Brunori (1980) establece que el fenómeno de una literatura de consumo dedicada a satisfacer los deseos del gran público es muy anterior al surgimiento de las novelas de folletín y menciona dos ejemplos: La *Bibliothèque de Campagne* dedicada al “solaz de la mente y del corazón” impresa entre la primera mitad y la segunda mitad del siglo XVIII, y más atrás la célebre *Bibliothèque Bleue de Troyes* fundada por Nicolas Oudot quien difundió en casi todas las zonas rurales de Francia “la llamada ‘literatura de colportage’ (de colporteur= vendedor ambulante), pródigo en almanaques y calendarios, obritas religiosas y de ciencias ocultas, manuales prácticos, cuentos y relatos” (18-19).

#### **1.2.4 Reseña de la tradición crítica sobre las novelas de folletín**

La tradición crítica sobre las novelas de folletín es vasta y compleja. En lo que sigue, comentaremos críticamente las propuestas de Marx, Gramsci, Eco y Rivera.

En *La sagrada familia* (1845), texto conjunto de Marx y Engels, se realiza una feroz crítica contra la denominada “Crítica crítica” de Bruno Bauer y sus seguidores. Atacan a Bauer porque constituye la culminación del absurdo de la especulación alemana y se concentran en parte del libro en

refutar los análisis de Bauer y Cía. sobre la *Literatur-Zeitung*, es decir, la literatura publicada en forma de folletín en los periódicos porque esto brinda un material que permite desmontar las ilusiones de la filosofía especulativa (1967: 73).

Para nuestro análisis, nos interesan dos capítulos de ese libro: el capítulo V y el VIII, ambos escritos íntegramente por Marx. El capítulo quinto es titulado “La ‘Crítica crítica’ como tendera de misterios o la ‘Crítica crítica’ como el señor Szeliga”, y el octavo “Descenso al mundo y transfiguración de la ‘Crítica crítica’ como Rudolphe, Príncipe de Geroldstein”.

En el capítulo quinto se cuestiona severamente la interpretación ideológica y estética de Szeliga sobre la célebre novela de Sue. El interés primordial de Marx es demostrar como el fundamento del razonamiento de Szeliga responde a concebir la sustancia como sujeto, como proceso interior, como persona absoluta porque engendra la categoría “el misterio” del seno del mundo real para luego engendrar el mundo real del seno de esta categoría (125); sin embargo, podemos encontrar ciertos juicios de Marx sobre la novela e inferir algunos aspectos interpretativos.

Marx destaca que la transición del inframundo al mundo aristocrático es un tránsito habitual de las novelas: los disfraces de Rudolphe le conducen a los bajos fondos, pero su rango le brinda acceso a los lujosos salones. Rudolphe no reflexiona sobre estos mundos antagónicos y dispares, sino que considera sus propios enmascaramientos contrastados excitantes (127). Implícitamente, Marx denuncia la poca profundidad crítica del personaje central de la novela, quien se solaza en sus máscaras sociales, pero no cuestiona las desigualdades sociales que él recorre. Identifica que en la

novela de Sue el mayor encanto del amor es la fuerza de lo prohibido y que la condición femenina aparece instaurada como tendiente al engaño, al secreto y a la intriga, pero que Sue intenta darles una dirección inofensiva y útil porque en sí mismas atentan contra el matrimonio (131-2). Por otro lado, Marx señala implícitamente la superficialidad de las descripciones de la novela, las cuales no apelan a la representación del lenguaje propio de los sectores populares o marginales (133).

Marx acusa de hipócrita a Sue porque en aras de la suave moral y el dulce comercio caracteriza la conducta de la mestiza Cecily regida por una “perversidad natural”. Además, condena acremente la fidelidad de Sue a la burguesía que lo lleva a idealizar moralmente a la *grisette* parisina (Rigolette), malogrando así la posibilidad de contrastar su desdén por las formas del matrimonio y sus candorosas relaciones con el obrero y el estudiante con las conductas pacatas, mezquinas y egoístas de la esposa del burgués (141-2).

En el capítulo octavo, con una estrategia irónica y desmitificadora, se deconstruye la relación de subordinación entre Chourineur y Rudolph. Se exhibe abiertamente la operación ideológica que encubre las secuencias narrativas: la supuesta salvación moral del carnicero asesino por parte del príncipe al infundirle este “corazón y honor” no es más que una imposición de valores ajenos y una degradación absoluta de su humanidad que lo convierte en un perro que vive para su amo (229-231). A continuación, Marx identifica un procedimiento semejante en la relación entre Fleur de Marie y el cura Laporte, la mujer libre y fuerte regida por principios estoicos y epicúreos se convierte en una mujer sometida al ideal del bien, la joven que goza de la Naturaleza empieza a ver esta como obra de Dios y objeto de devoción.



Finalmente, ella asume que pese a su culpabilidad y bajeza, Dios la redime por medio de una caridad y una condescendencia que brota de lo alto. En este proceso de conversión ideológico: “María se convierte en la sierva de la conciencia del pecado” y culmina con su ingreso al convento y su posterior muerte. Marx lo sintetiza implacablemente: “su consolación cristiana es, cabalmente, la destrucción de su vida y su naturaleza real, su muerte” (241).

En su acucioso y extenso análisis de la transformación del maestro de escuela y las connotaciones jurídicas y morales, concluye Marx que Sue formaliza una teoría que “mantiene en pie la sociedad mediante la recompensa a los buenos y el castigo de los malos” (253), el escritor francés simplificando las ideas de Bentham, construye una Justicia Virtuosa que funciona como el reverso de la Justicia Criminal. Además, denuncia el carácter reformista y poco crítico de las propuestas de innovación jurídica en los procesos penales (sueldo a los abogados de los pobres) y los sistemas penitenciarios (el Estado vela por los hijos de los condenados).

Un dato indirecto, pero muy interesante que contiene el texto de Marx es la relación directa que se estableció entre la población parisina y el autor. Con tono irónico, el texto alude a comunicaciones publicadas en los periódicos exigiéndole que se ocupe de la ausencia de iluminación a gas o quejas por la defectuosa enseñanza preparatoria. Sue replicaba diciendo que pondría remedio a esos males ocupándose de ellos en sendos capítulos de su obra en marcha: *El judío Errante* (256).

Para Marx, Rudolphe es el principio activo de la obra y el que expresa sin mediaciones las ideas de Sue; por ello, afirma que la fuente secreta de la

que mana la sabiduría de Rudolphe es una versión popular de la doctrina fourierista que ha perdido todo su filo verdaderamente crítico (259).

Concluido el análisis de ciertos personajes, Marx –mediante una inducción– propone seis premisas que rigen el universo ideológico de *Los misterios de París*: a) la riqueza lleva frecuentemente al despilfarro y el despilfarro a la ruina, b) no se instruye debidamente a la juventud rica, c) la herencia y la propiedad privada son y deben ser sagradas e inviolables, d) el rico está moralmente obligado a dar cuenta a los obreros del empleo de su fortuna, e) el Estado tiene el deber de procurar a la juventud rica e inexperta los rudimentos de la economía individual y debe moralizar la fortuna, f) el Estado debe abordar el enorme problema de la organización del trabajo: asociar el capital y el trabajo que establezca entre pobres y ricos una lealtad y devoción que garantice para siempre la paz del Estado (262).

Finalmente, se intenta caracterizar la lógica de las acciones de Rudolphe: “la energía espiritual y la cultura de Eugenio Sue y de su héroe podemos juzgarlas a base de este temor pánico ante el escepticismo” (267). Por ello, el héroe recorre la sociedad apartando los pecadores de los justos, castigando a los malos y recompensando a los buenos. La dualidad idealista bien/mal guía sus acciones y lo hace creerse un instrumento de la Providencia y un enemigo del diablo. Sin embargo, una lectura cuidadosa del propio texto contradice el carácter exclusivamente bondadoso de Rudolphe mostrando la miseria de sus motivaciones, el odio y afán de venganza que a veces lo dominan: sin su dinero y su posición social podría acabar en el presidio (269-274). En síntesis, el carácter de Rudolphe “se resume en la ‘pura’ hipocresía con que sabe presentar, ante sí mismo y ante los demás, los

*arrebatos de sus malas pasiones como arrebatos contra las pasiones de los malos” (271).*

Prosiguiendo con la lectura de Marx, Brunori traza una distinción conceptual entre “popular” y “populismo” que emplea en su análisis de las novelas de masas. Lo “popular” no nace ni se nutre de las raíces de los pobres o los desposeídos, es un tipo de producto paraliterario concebido para un mercado de masas y que tiende a buscar el mayor número de consumidores/lectores y alcanza una gran difusión; el populismo pretendería incorporar al pueblo como personaje modélico: ambos términos serían casi antitéticos. Por ello, la literatura popular abarcaría dos áreas establecidas por sus fines pragmáticos: a) Evasión (novela policíaca, femenina, de espionaje, fantástico-científica, aventuras, histórica) y b) Compromiso socio-político (novela social o populista) (44-46). Brunori considera que son tres los elementos centrales de la novela popular: el pintoresquismo, lo fantástico y la acción sobrehumana del héroe (47).

Antonio Gramsci, marxista heterodoxo y creativo, dedica el texto “Literatura popular”, que aquí reseñaremos, al fenómeno que estamos estudiando. A propósito de la reedición de folletines franceses en periódicos italianos de 1930 y la crítica de ciertos sectores ilustrados a este hecho, Gramsci plantea lo siguiente:

A. Los periódicos insertan novelas de folletín como un medio de difundirse entre las clases populares y si eligen los viejos folletines franceses es porque el gusto y la ideología popular se han mantenido casi incólumes en cien años. La novela de folletín para muchos lectores es como la alta literatura para las personas cultas; sin embargo, los lectores de folletín se

interesan y se apasionan por sus autores con mayor fervor y sinceridad que los lectores ilustrados (124-125).

B. Una distinción conceptual entre lo “popular” y lo “nacional” en la tradición cultural italiana. Los intelectuales italianos están regidos por una concepción de casta abstracta y libresca que los aleja radicalmente de los intereses populares y son estos intelectuales los que han monopolizado el término “nacional” (125). Por lo tanto, no existe articulación entre el pueblo italiano y sus intelectuales y es obvio que este pueblo lea con preferencia a escritores extranjeros porque el elemento intelectual nativo es más extranjero que los extranjeros (126).

C. La novela de folletín sustituye y favorece el fantasear del hombre del pueblo: un verdadero soñar con los ojos abiertos. El pueblo olvida su situación porque encuentra en las novelas castigo y sanción de los malvados, así su complejo de inferioridad social se ve satisfecho y se apacigua la sensación del y la injusticia social (129).

D. Establece una correlación genérica entre los diversos tipos de novela popular y los distintos estratos culturales del pueblo y las diversas masas de sentimiento (131). Gramsci propone los siguientes tipos: a) novelas de tipo político y tendencias democráticas ligadas a las ideologías de 1848 (*Los miserables*, *Los misterios de París*), b) tipo sentimental, no político, pero en las cuales se expresa una “democracia sentimental” (Richebourg, Decourcelle), c) tipo que se presenta como de intriga pura, pero que tiene un contenido ideológico conservador reaccionario (Montepin), d) la novela histórica de Alejandro Dumas y de Ponson du Terrail que tiene también cierto contenido ideológico-político (conservador reaccionario en Ponson du Terrail

y democrático en Dumas), e) la novela policial en su doble aspecto (Lecocq, Rocambole, Sherlock Holmes, Arsenio Lupin), f) la novela tenebrosa (fantasmas, castillos, misterios, etcétera: Anna Radcliff, etc.) y g) la novela científica de aventuras geográficas que puede ser tendenciosamente o de intriga (J. Verne, Boussenard).

E. Existe una marcada ambigüedad en el consumo de todas las formas de la novela popular: la evasión de la realidad y el deseo de “educarse” que se despliega en el afán de conocimiento

de un modo de vida que se considera superior al propio, de elevar la propia personalidad proponiéndose modelos ideales, de conocer más el mundo y los hombres de cuanto sea posible en ciertas condiciones de vida (140).

En la lectura de las novelas de folletín coincide el esnobismo, pero también un fondo de aspiraciones democráticas. El esnobismo se manifiesta en el afán de conocer la vida de los nobles y de las clases altas en general, sobre todo las lectoras femeninas se solazan en ello porque creen que su belleza las puede hacer ingresar a esos mundos.

F. Los orígenes del “superhombre” de Friedrich Nietzsche estarían vinculados a las novelas de folletín, “gran parte de la sedicente ‘superhumanidad’ nietzschiana tiene como único origen y modelo doctrinal no a Zaratustra sino a *El Conde Montecristo*” (142).

G. Los héroes de la literatura popular adquieren estatuto de personaje histórico porque ese mundo fantástico adquiere en la vida sociocultural del pueblo una consistencia ontológica espectacular (149).

Ahora, revisaremos las propuestas de Umberto Eco sobre la cultura de masas y la novela de folletín específicamente. En *Apocalípticos e integrados*, cuya primera edición es de 1968, Eco llamaba la atención sobre lo siguiente:

las masas han impuesto a menudo un ethos propio, han hecho valer en diversos periodos históricos exigencias particulares, han puesto en circulación un lenguaje propio, han elaborado, pues, proposiciones que vienen desde abajo. Pero, paradójicamente, su modo de divertirse, de pensar, de imaginar, no nace de abajo: a través de las comunicaciones de masa, todo ello viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica. Tenemos, así, una situación singular: una cultura de masas en cuyo ámbito un proletariado consume modelos culturales burgueses creyéndolos una expresión autónoma propia. Por otro lado, una cultura burguesa —en el sentido en que la cultura “superior” es aún la cultura de la sociedad burguesa de los últimos tres siglos— que identifica en la cultura de masas una “subcultura” con la que nada la une, sin advertir que las matrices de la cultura de masas siguen siendo las de la cultura “superior” (30).

Esta lectura que todavía debe mucho al marxismo olvida las posibilidades de negociación y la recepción activa de los sectores populares: los mensajes no se mantienen incólumes, sino que en su decodificación son transformados y adaptados a las propias agendas de los sectores populares. Sin embargo, es la segunda proposición de Eco la más sugerente: las raíces comunes de las matrices de la cultura de “masas” y la “alta cultura”. Esta postura es altamente significativa para el caso latinoamericano decimonónico, en el cual muchos de los intelectuales letrados asignaban particular importancia a los géneros discursivos populares como el medio más eficaz de llegar a un amplio sector y en algunos casos incluso manejaban los dos códigos dependiendo de cuál era su principal público objetivo.

En sus trabajos posteriores, Eco, quizá por influencia de la difusión de las investigaciones de los *cultural studies*, ha modificado parcialmente sus opiniones sobre las posibilidades creativas y la relativa independencia de la

cultura de masas. En *El superhombre de masas* (1995) reúne diversos artículos que exploran la sociología de la narratividad popular, pero bajo una óptica renovadora y tomando como guía una intuición de Gramsci (no debe ser casual que el filósofo italiano sea también un autor caro a la famosa Escuela de Birmingham). En este volumen, Eco desarrolla planteamientos capitales para entender la novela de folletín y se sumerge en los meandros de *Los misterios de París*. Sintetizaremos sus principales ideas:

A. Dado que desde Aristóteles, la verosimilitud de la intriga no depende de su propia estructura, sino del sistema de expectativas habitualmente compartidas por el público en un momento histórico. Entonces, caben dos posibilidades en la historia de la narratividad: “la catarsis deshace el nudo de la trama, pero no reconcilia al espectador consigo mismo” (narración problemática), y la trama que al desenredar los nudos se consuela y nos consuela (narración consolatoria). Obviamente la novela popular –novela por entregas o folletín– adopta la segunda posición y posee carácter demagógico porque fomenta las expectativas del lector (1995: 14-17).

B. Esta novela empleará los arquetipos de los relatos populares y las fábulas, creando personajes prefabricados y carentes de penetración psicológica. En el estilo, empleará soluciones dadas de antemano y jugará con una serie de iteraciones continuas. Toda esta maquinaria combinatoria proporcionará al lector un inmenso placer. Ideológicamente, la novela popular siempre culmina en el triunfo del bien desde la moralidad y los valores hegemónicos (18-19).

C. La novela popular encarna una ideología reformista en el plano político porque es socialdemócrata-paternalista y en el plano formal porque distribuye un conjunto de crisis y problemas que va resolviendo sucesivamente en un espiral de soluciones consolatorias (20-21).

D. El reconocimiento o *agnición* es uno de los elementos capitales de la novela popular. Cabe distinguir entre el reconocimiento real (“reconocimiento de la intriga (...) en la que el lector, convertido en personaje, comparte con éste sufrimientos, alegrías y sorpresas”) y el reconocimiento artificioso (reconocimiento dentro de la intriga que se basa en un proceso de proyección del lector hacia el personaje que se revelará ante otros personajes). Las tres formas degradadas de reconocimiento: degradado, redundante e inútil o falso conforman una tríada de fines mercantiles justificados por la ideología y el soporte material discontinuo de la novela popular (26-33).

E. Eco dedica un capítulo íntegro de su libro al análisis de la figura de Eugenio Sue y a la estructura de *Los misterios de París*. Sostiene el semiólogo italiano que como todos los mensajes difundidos en circuito de masas, esta novela fue leída en diversas claves: mensaje genérico de fraternidad, protesta que no tocaba el fondo de las cosas, primer grito de rebelión. Es injusto no reconocer que para un segmento de lectores la novela alimentó una conciencia social y un afán de rebelión, “poco importa que la rebelión fuera ambigua y estuviera además mistificada (...) para algunas personas siguió siendo únicamente el grito, el dedo de Sue que señalaba el escándalo de la miseria” (49).



F. Eco identifica un sistema de tres polos que se influyen simultáneamente: la industria cultural, la ideología del consuelo y la técnica narrativa de las novelas de consumo. La obra se construye sobre la oposición entre el elemento real – París y sus miserias– y el elemento fantástico –las soluciones de Rudolphe– (57). Siguiendo a Gramsci, Eco plantea que Rudolphe es un Superhombre fuera de la ley y agente activo del mecanismo consolatorio porque consigue que los desenlaces de los dramas resulten inmediatos e impensables (56). *Los Misterios de París* no poseen una curva constante, sino más bien una estructura sinusoide: tensión-desenlace, nueva tensión-nuevo desenlace. Las intrigas y los personajes se suceden constantemente y luego son abandonados: se establece una dialéctica entre demanda del mercado (público que no quiere perder a sus personajes) y estructura de la intriga. Por ello, el suicidio narrativo de Sue en la quinta parte de su obra, al revelar al lector el vínculo filial entre Rudolphe y Flor de María, le permite abocarse plenamente a construir “una cadena de montajes destinada a producir gratificaciones continuas y renovables” (57-61). *Los Misterios de París* traslucen *kitsch* mediante dos fórmulas conocidas: provocan una sensación ya experimentada y hacen intervenir lugares comunes ya adquiridos. Además, se advierte la presencia de elementales arquetipos y la prolongación obsesiva de las escenas (62-3).

G. La ideología de la novela popular adopta la forma de la defensa del orden (unidad de la repetición): mediante las reformas y la estructura narrativa se fundamenta en la reiteración de lo esperado. Asistimos a una fusión perfecta de ambas dimensiones (69).

Finalmente, presentamos las ideas de Jorge Rivera, quien asocia este producto cultural al cumplimiento del sueño ilustrado de la clase media y propone el nombre de novela popular por los nuevos destinatarios y consumidores de estos productos simbólicos ajenos al público educado y convencional (7). La tesis de Rivera es que “las transformaciones socioeconómicas provocadas por el ascenso de la burguesía encuentran en la confluencia de novela y periodismo –precisamente en la novela de folletín– su expresión más propia y genuina” (10). Él considera como punto inaugural de esta fecunda tradición la publicación de *Los misterios de París* de Eugène Sue en 1842 en el folletín del *Journal des Debats* (11)

Explica Jorge Rivera (1968) que la transformación tecnológica más importante en la cultura de lo escrito, en el primer cuarto del siglo XIX, fue el ingreso de las rotativas. Salto cualitativo que permite el paso del escaso centenar de copias de las viejas prensas de madera a los cuatro mil ejemplares de la prensa mecánica de Applegath (1828) y a los veinte mil que alcanza en 1855 la máquina *Eclair* de Hoe. Estos miles de periódicos contienen las columnas del folletín que

semanas o meses más tarde servirán para la composición de esos gruesos libros y cuadernos de papel ordinario, encuadernados a la rústica, con tapas de concepción ingenua y llamativa, que durante casi cien años han servido de continente a la novela popular (...) la publicación de novelas en el folletín de los periódicos reservado hasta entonces al ensayo político y literario es una apertura hacia un tipo de público que se incorpora a los circuitos de consumos y cuya tradición literaria es predominantemente oral y en algunos casos decididamente folklórica (12-13).

La inclusión de novelas en el folletín posee tres aspectos: a) un evidente propósito comercial (fidelidad de los suscriptores), b) atraer a un nuevo público mediante la apelación de lo ficticio y c) ofrecer supuestas

formas culturales prestigiosas a quienes estaban ávidos de ser consumidores culturales (1968: 17).

Las características sociales (clase media) y culturales (educación superior) de los escritores de novelas de folletín no diferían de la de los escritores de la alta literatura; sin embargo, su relación con el público lector era muy diferente: el autor de novelas de folletín es extraordinariamente fecundo, “una verdadera máquina que debe producir sin pausas para un mercado ávido” y que obtiene altos ingresos pecuniarios por ello. Además, estos autores se desplazan frecuentemente en tres soportes materiales distintos: prensa, libro y teatro (1968: 18-19).

Rivera identifica una genealogía del folletín: a) el melodrama, en la versión de René de Pixerecourt hacia 1800 con producciones como *Celina o la hija del misterio*; b) las novelas prerrománticas de Florian y Ducray-Duminil; c) los periódicos sensacionalistas (*canards*) con sus temas truculentos y exacerbación de los procesos judiciales; d) los relatos de viajes y las memorias que prefiguran algunos rasgos de los héroes marginales (cfr. Emile Morice en 1828 para el célebre Vidocq); e) como líneas convergentes, el drama romántico entroncado con el *Sturm und Drang* y la novela de horror creada por Anne W. Radcliffe en el siglo XVIII; f) los héroes perseguidos del Romanticismo, particularmente del tipo cultivado por Byron; g) un conjunto de novelas secundarias, adscritas a incipientes fórmulas realistas tales como novelas de Frédéric Soulie, Maconnais y Clémence Robert, Emile Souvestre (20, 21).

La característica central que configura el tema y la forma estructural de la novela de folletín es un “conflicto de reivindicación”:

Malvado usurpa los derechos de Víctima, se adueña de su fortuna, ocupa su lugar y la obliga a llevar una existencia miserable, Héroe resuelve reivindicar derechos de Víctima e inicia su lucha con Malvado. Luego de sucesivos enfrentamientos consigue satisfacer su propósito: triunfo de la virtud sobre el vicio, reivindicación cumplida y apoteosis del Bien (21-22).

El héroe de la novela popular es frecuentemente un solitario segregado del mundo cuya condición escindida genera un conflicto con toda o parte de la sociedad. Las batallas reparadoras que inicia están regidas por la omnipotencia remedadora de la Divinidad que constituye una marca ideológica inseparable (28-29). Su excepcionalidad y sobrehumanidad le permiten moverse alternativamente en dos espacios socioculturales antagónicos y conflictivos: “los bajos fondos” y “el gran mundo”. Esta dualidad suprime en la ficción las diferencias de clase en un momento histórico en que son muy acentuadas (34). Jean Tortel –citado por Rivera– ha señalado que la insistente referencia a los dramas del “gran mundo” cumple una función de mistificación ideológica porque para el mantenimiento del orden social se exige que el bienestar de los grandes sea ilusorio, precario y en permanente estado de colisión (35).

El dualismo de la novela popular se formaliza en agrupamientos oposicionales sobre el sistema binario del héroe y sus auxiliares y el malvado-usurpador y sus auxiliares (35). Este maniqueísmo responde a la naturaleza formal de la novela de folletín porque en un público sin tradición literaria, obligado a una lectura fragmentaria y en un periodo dilatado, los rasgos físicos y psicológicos de los personajes deben aparecer en su totalidad desde el inicio y deben poseer rasgos que todos pueden entender con facilidad: es imposible un héroe que despliegue sus contradicciones psicológicas desde la propia diégesis conforme avanza el texto (37-8). Sin embargo, este

maniqueísmo integral que configura la novela popular se ve matizado por cierta ósmosis entre el Bien y el Mal ya que uno deriva de otro y no cesan de alimentarse recíprocamente (39).

En el plano del discurso, las novelas de folletín son notables máquinas creadoras de suspenso, arte de las postergaciones, que tiene su fundamento en la exigencia práctica de fragmentar la publicación y mantener latente el interés de los lectores (40). Estas digresiones suspensivas refuerzan el contacto con el lector y juegan con él mediante la amenaza de una secuencia incumplida y finalmente cuando se solucionan generan el placer de la apoteosis liberadora. Además, se privilegia una retórica del énfasis “que ignora la selección, la elipsis, la atenuación y el matiz” (42). Es una composición redundante y aditiva que está controlada por un narrador de focalización omnisciente que es interior y exterior a personajes y situaciones que conoce el pasado e insinúa el futuro. Estas estrategias son parte del éxito de la novela de folletín que se alimenta del hambre de redundancia de los lectores (42-43).

Rivera traza una secuencia diacrónica sociopolítica de la novela popular entre 1830 y 1914 que reproduciremos en sus grandes líneas:

A. Entre el ascenso al trono de Luis Felipe de Orleáns y la Revolución de 1848 se origina y desarrolla este subgénero novelístico ofreciendo todos sus elementos formales y estructurales. La ideología progresista y los mensajes sociales de Sue son los más representativos de este periodo. El público lector: la burguesía y la pequeña burguesía urbana y también los lectores intermediarios (un miembro letrado lee a toda su familia). Dos líneas predominan en este periodo: la novela de intención social (Sue que busca

difundir y vulgarizar el pensamiento filosófico de la época mediante sus notas didácticas transmitiendo finalmente una ideología conformista de resignación y virtud y una condena de los vicios sociales en todos los estratos) y la novela de reconstrucción histórica (Dumas y Feval que se entronca con la novela histórica de Walter Scott, pero incide en los grandes ciclos y modelos históricos) (43-46).

B. Se despliega en el marco del Segundo Imperio (1852-1870), periodo dominado por la represión y la persecución de los ideales liberales progresistas. Coincide con el periodo de culminación de la formación de las naciones europeas (Italia, Alemania). Representantes: Ponson du Terrail y su ciclo de Rocambole, Paul Feval y su célebre *El jorobado* (1858). Además, aparecen novelas de aventuras en países lejanos y marcos exóticos y las novelas de Gaboriau que son las precursoras de las novelas policiales. Ideológicamente hay un desplazamiento hacia cosmovisiones conservadoras. (47-9).

C. El tercer momento coincide con la caída del Imperio en 1870 y se prolonga hasta finales de siglo: plena era de la revolución tecnológica de la expansión imperialista y de la expansión de la escuela pública gratuita. Se impone el rótulo de “novela popular”, se observa un crecimiento cuantitativo y una declinación de la capacidad imaginativa. Estereotipos, visiones edulcoradas y amaneradas de la vida y de la sociedad y sagas con interminables continuaciones. También se produce la expansión y emigración de la novela popular hacia Europa y América, creándose una novela popular de carácter nacional (51). Representantes: Xavier de Montepin, George Ohnet, Michel Zévaco y el español Enrique Pérez Escrich.

D. El último periodo entre 1900 y 1914 está signado por los presagios de la insuficiencia y el fracaso de la Razón Universal y la confianza ciega en la ciencia: el lado oscuro de la modernidad empieza a cobrar relevancia (Frankenstein, Maldoror). En la novela se produce un resurgimiento de lo más vital y agresivo que la caracterizó en el primer periodo. El héroe recupera su ambigüedad y marginalidad (cfr. Arsenio Lupin y Fantomas).

En contraposición a esta periodización, Vittorio Brunori considera que no hay un desarrollo estructural del folletín, sino meras mutaciones externas (formales y técnicas) que no afectan la médula de esta forma cultural ni su ideología (credo pequeño burgués que respeta el orden y las principales estructuras sociales) ni su fin pragmático inalterable desde sus orígenes (ganar dinero cautivando al lector) (1980: 34-37).

Por último, cabe presentar sintéticamente las interrelaciones entre folletín y melodrama. En su estudio sobre el melodrama, Jean Marie Thomasseau (1989) destaca que pese a las burlas y las críticas de los sectores ilustrados, el melodrama constituyó una experiencia estética central en la conformación de sensibilidades y valores de los sectores burgueses y populares a fines del XVIII y durante la primera mitad del XIX por su expansión en Francia y parte del mundo occidental. El arte del melodrama se fundamenta “en las situaciones, en una puesta de escena impecable y en el talento de los autores”, no en las convenciones estilísticas literarias (8); por lo tanto, constituyó una diferenciación entre lo literario y lo teatral.

Thomasseau destaca una evolución del melodrama muy similar a la ocurrida con las novelas de folletín: a) el melodrama clásico (1800-1823) regido por la temática de la persecución y el reconocimiento, trama

complicada, personajes estereotipados y profunda moralidad que desemboca en el triunfo de la providencia (el bien sobre el mal, la virtud sobre el vicio); b) el melodrama romántico, en el cual la representación de la sensibilidad se hizo más intensa, temática amorosa hegemónica, ideología rebelde y marginal, una crítica social anticlerical y antimonárquica, trama caótica y teñida de sangre, desenlaces fatales para los héroes ( 27-75).

Como sostiene Thomasseau: “El género novelesco, que hasta entonces había sido tenido en poca estima por los ambientes literarios, le sirvió al melodrama de cantera inagotable de anécdotas y peripecias” (19). Esta fecunda relación intergenérica entre el melodrama y la novela se mantuvo a todo lo largo del XIX porque muchos escritores eran simultáneamente autores de obras teatrales y novelistas: en el escenario se desarrollaban los mismos temas que en las novelas de folletín (20).

La escritura melodramática recurre únicamente a las funciones emocionales del lenguaje y elige un lenguaje puramente escénico regido por la acción y las imágenes (139-140); esta característica será central en las novelas de folletín y en muchos textos de los primeros años de la narrativa en países como el nuestro.

### **1.3 HIPÓTESIS SOBRE LA NACIÓN, LA MODERNIDAD Y LA NOVELA PERUANA EN EL XIX**

En este apartado, pretendemos diseñar una hipótesis general de la conflictiva relación entre la irrupción de la novela, la imaginación de la nación



y la modernidad en el campo literario decimonónico. Adicionalmente, se desprenderán de aquélla varias líneas de investigación que exploraremos en los siguientes apartados y capítulos. Dado que ya hemos presentado una aproximación teórica a la categoría de nación y una síntesis del origen y características de la novela de folletín en la tradición occidental, resumiremos las propuestas de la modernidad de Marshall Berman (1988) para intentar una explicación comprehensiva en el campo cultural decimonónico peruano de estas tres variables: nación, modernidad y novela.

Berman traza una útil distinción conceptual entre modernidad, modernización y modernismo. La modernidad es el conjunto de experiencias vitales que encierra una atractiva promesa de transformación –del mundo y del propio sujeto– y simultáneamente amenaza nuestro saber e identidad. La modernización es el conjunto de procesos socioeconómicos que diseñan la ciudad moderna (urbanización, industrialización, etcétera), crean las nuevas tecnologías y los sistemas de comunicación de masas. El modernismo es la tradición cultural (valores y visiones) que reflexiona críticamente sobre la experiencia de la modernidad y los efectos de la modernización (1-2). Estos tres procesos aunque imbricados tienen su propia lógica y particular desarrollo, pudiendo incluso surgir conflictos entre ellos.

Por razones cronológicas, nosotros trabajaremos exclusivamente con una de las vertientes de la modernidad, la asociada al desarrollo de la burguesía, los ideales de la Ilustración y forjada en fuego por la Revolución Francesa, las doctrinas sociales del liberalismo inglés y del idealismo alemán. La otra vertiente fundada por la crítica de la economía política de Marx y sus

desarrollos posteriores (el neomarxismo y la teoría crítica alemana) influye fundamentalmente en el siglo XX en Hispanoamérica.

El Perú de la postindependencia es una comunidad multitemporal y pluriespacial. Los principales actores son: a) la elite política que pese a sus disputas ideológicas, acepta con mayor o menor fervor los ideales de la Ilustración y las formas políticas institucionales de la modernidad; b) la oligarquía terrateniente que conservaba el control de la tierra y dominaba gran parte de la fuerza de trabajo indígena, pero cuya concepción del otro andino y afroperuano estaban regidas por la exclusión violenta y el racismo; c) la oligarquía exportadora que requería una intensa modernización (ferrocarriles, puertos, irrigaciones, etcétera) para aumentar las exportaciones e insertar al Perú en mejores condiciones en el comercio internacional, este grupo poseía una visión más moderna de la sociedad, pero sin abandonar los prejuicios étnicos y d) la casta de militares caudillos que encontraron en el ejército, todavía no institucionalizado, una vía para acceder al poder y negociar con los otros grupos. El sur andino, la costa norte, la inmensa y desconocida área selvática, y la ciudad de Lima constituían espacios heterogéneos que vivían diferentes tiempos sociales y políticos.

En Lima, se concentraba la elite política y la oligarquía exportadora, pero también existían descendientes de la vieja casta de administradores coloniales que poseían una cosmovisión criolla, se arrogaban la representación nacional y los más retrógrados con rezagos aristocráticos creaban formas de paternalismo y subalternidad con los sectores populares urbanos, principalmente los afroperuanos. La mayoría de los sectores populares vive atrapada en la retórica del discurso criollo y observa, ora con

impaciencia ora con desconfianza, los intentos modernizadores y ven coaccionados y restringidos sus derechos de ciudadanos que muchas veces solo en la teoría impulsaba el sueño de la modernidad.

La hipótesis general de nuestra investigación plantea que en el periodo estudiado existieron dos circuitos interrelacionados de producción novelística (folletín y letrado), dos fuerzas productivas sociales que participaron activamente en la lucha política por imaginar la nación y se constituyeron en vehículos de modernización y modernidad, pero fueron incapaces de liquidar las viejas representaciones sociales de los sujetos subalternos (indios y negros). Las novelas de folletín que aparecieron en la década de 1840 –escritas mayoritariamente por extranjeros– contribuyeron decisivamente en la formación de un nuevo público lector, asociadas sincrónicamente a las manifestaciones de las novelas de folletín europeas, coadyuvaron a la constitución de la prensa popular como el primer medio de cultura de masas en nuestra comunidad; por ello, fueron un factor que alentó la modernización sociocultural, pero sus mundos representados y sus códigos retóricos fortalecían una concepción tradicional, organicista y jerárquica de la sociedad. A la inversa, la mayoría de las novelas letradas que se consolidan en la década de 1860 –escritas mayoritariamente por peruanos– siguen los ya desfasados modelos románticos de la alta literatura europea y mediante sus mundos representados y sus estrategias de narración intentaron constituir una subjetividad y una sensibilidad moderna en el orden privado y un espacio público regido por los ideales de la Ilustración y la racionalización de la sociedad, pero sus formas de producción y circulación alentaban una esfera

cultural premoderna, en la cual lo literario estaba disjunto de las mayorías sociales y subordinado a la moral y política de las elites.

Formulada así nuestra hipótesis, las principales sendas de investigación que seguiremos son las siguientes:

A. Los textos narrativos empiezan a ser más frecuentes en el periodo de la crisis y disolución del régimen colonial (1780-1830): se inicia gradualmente el cuestionamiento implícito de la primacía de la poesía como el género central del discurso literario. Las estrategias y técnicas de la narración empiezan a difundirse y a emplearse conscientemente en diferentes tipos de textos: relaciones de viajes, alegatos jurídicos, memorias políticas, artículos satíricos, relatos, discursos políticos mediante la inserción de narraciones a modo de *exempla*, etcétera. Por su relevancia, cabe mencionar al *Mercurio Peruano* que entrenó a las elites en la decodificación de secuencias narrativas y en la necesidad de representar la realidad social; y las novelas neoclásicas de Olavide que aunque publicadas en el seno de Estados Unidos estaban dirigidas a un público hispano parlante y por lo menos una de ellas refiere en sus mundos representados a la ciudad de Lima.

Entre 1830 y 1845 se gesta el orden letrado republicano y los letrados neoclásicos serán los responsables de las primeras redes literarias: la tertulia de José María de Pando será clave en esa tarea. Sin embargo, estas redes asociadas al gobierno de Gamarra todavía ofrecen la revista letrada como el espacio natural del discurso literario de las elites. En estos marcos, cabe mencionar al gaditano José Joaquín de Mora quien publica los primeros textos narrativos plenamente ficcionales en nuestro campo literario. Sin

embargo, no se lograba ampliar la base lectora de la sociedad ni involucrar en la producción de textos narrativos a un grupo de escritores de manera continua y sistemática.

Los factores claves que posibilitan la irrupción del género novelístico – en forma de folletín– y la creación de un nuevo público lector en nuestro campo cultural son tres: a) la aparición y consolidación de *El Comercio* como prensa moderna y soporte material de novelas de folletín en la década de 1840; b) la simultaneidad en la circulación de productos propios de la cultura de masas europea en las principales ciudades del mundo occidental; c) el Estado patrimonialista castillista y sus políticas modernizadoras: avances en la educación y el incremento de la alfabetización en la sociedad.

B. La historia de la novela en el periodo elegido es una historia ejemplar porque nos narra dos aporías culturales. La imposible modernización de nuestra sociedad que lleve a una imposición de la modernidad desde abajo, y la imposible modernidad entre las elites que lidere una radical modernización en la sociedad y entre los sectores populares. Ni la experiencia de modernidad produjo la modernización, ni la modernización produjo la difusión de la modernidad. Finalmente, solo alcanzamos a) una modernidad de papel, discontinua y sabotada por sus hipotéticos agentes, y b) una modernización parcial, desigual y débil. Una modernidad frustrada y una modernización insuficiente porque fuimos incapaces de desarrollar formas culturales modernas vigorosas y críticas. La Guerra con Chile significará la brutal cancelación de estas dos primeras narrativas de nuestra modernidad.

C. Estos dos circuitos de producción novelística se distinguen no solo por el soporte material (prensa/libro), el respeto a las altas convenciones de la literatura o a las retóricas del folletín, sino principalmente por el público lector y la imagen del escritor. El público lector de las novelas de folletín estaba conformado por sectores urbanos medios que leían fragmentaria y discontinuamente; el público de las novelas letradas era más reducido y estaba signado por su capacidad económica y mayor educación, su experiencia de lectura creaba una temporalidad que ellos controlaban y una expectativa de códigos retóricos propios de la literatura ilustrada. Estas dicotomías no son tajantes; por ejemplo, la variable género las rompe: la mujer leía con fervor las novelas de folletín y las novelas letradas. Además la imagen del escritor y su posicionamiento en el mercado también varían: el escritor de folletines vive —en teoría— de su escritura, es un agente del mercado que posee por su práctica una visión desacralizada de la literatura. El escritor de novelas letradas es un *letrado*, un sujeto que confía en sus competencias culturales, en la omnipotencia de la palabra escrita y en el carácter estético y moral de lo literario.

En el eje diacrónico, podemos afirmar que las novelas de folletín fueron al inicio hegemónicas y gradualmente fueron perdiendo importancia hasta que ya a fines del XIX constituirán un fenómeno minoritario, mientras que las novelas letradas iniciarán gradualmente su prolongado recorrido hasta convertirse en el paradigma central del campo literario. No quiero decir con eso que como fenómeno social la novela de folletín o la novela popular desapareciera, sino que gradualmente fue expulsada del campo literario que

empezaba a forjarse<sup>9</sup>: esta exclusión simbólica es responsable de que la historia de la novela en el Perú haya excluido esta vertiente. Esta marginalización se explica por dos razones: a) la preeminencia de un concepto de cultura que incidía en el autoperfeccionamiento individual y en la jerarquización social; b) en la configuración selectiva y canónica de bienes simbólicos. Bajo estas premisas, las novelas de folletín fueron desplazándose a la periferia del campo literario y posteriormente fueron expulsadas. La radio heredó el género y las radionovelas de mediados del siglo XX constituyen otra forma de esta vieja tecnología de masas, la que derivará con la llegada de la televisión en las telenovelas.

D. Las novelas de folletín y las novelas letradas interactúan con la serie política por lo menos en cuatro aspectos: a) forman parte de una pedagogía política, las elites emplean esta tecnología discursiva para difundir, transformar o socavar las nuevas racionalidades y sensibilidades que están emergiendo en el campo ideológico; b) sus mundos representados poseen –a veces– una visión crítica que cuestiona las fracturas entre el discurso político moderno y las viejas prácticas sociales que preservaban las diferencias tradicionales; c) al formar parte de los nuevos circuitos de sociabilidad e intentar constituir al sujeto/lector moderno, participan en el proceso de subjetivización generalizado en las sociedades decimonónicas que implica la transformación discursiva de la plebe en pueblo y del pueblo en ciudadanos; d) establecen una constelación de imágenes de las comunidades étnicas y sus eventuales uniones, diseñando una cartografía simbólica asociada a

---

<sup>9</sup> La presencia de novelas de folletín en la prensa peruana se prolonga hasta finales del XIX, en el bisemanario *El Sol* (1886-1887), se publica la narración *Estudios espiritistas y la vida de loco* de Carlos Paz Soldán en 37 capítulos.

políticas sexuales y étnicas que se convierten en severos obstáculos para la plena y cabal difusión de los procesos modernos.

E. Desde la sociología, Daniel del Castillo (2000) acuñó la categoría descriptiva de proyecto nacional limeño-criollo, nombre global con el que se designa al conjunto de esfuerzos de la elite letrada, asociada al Estado Guanero (1845-1879), por fundar imaginariamente las características, los límites y la identidad de lo nacional. Del Castillo declara que el proceso histórico más importante del siglo XIX fue la reconstrucción de Lima como centro de la república. La capital recupera su antiguo sitio por vía de las armas y la consolidación del Estado Guanero; este triunfo significó la derrota política y militar del sur andino (185-186). Existe una política de las imágenes que hace coincidir el elemento criollo-limeño de la sociedad con el componente nación-civilización (186).

En el Perú, uno de los momentos claves en la construcción discursiva (literaria y político-jurídica) de la nación fue el periodo histórico comprendido entre el primer gobierno de Castilla y la Guerra con Chile. El proyecto nacional limeño criollo es un conglomerado de textos políticos y culturales que narran una historia fundacional y en esa narración exhibe sus memorias, olvidos, contradicciones, fisuras y descolocaciones. El proyecto nacional limeño criollo que va a gestarse con el Estado castillista y se va a prolongar hasta los idearios del Partido Civil de Manuel Pardo tiene profundas raíces coloniales.

La inestabilidad del espacio de la cultura criolla se manifiesta porque está siempre amenazada por los definidos y unívocos espacios de los indígenas y los negros, y deseosa de diferenciarse de los espacios mestizos.



El discurso criollo carga con la terrible paradoja de fundar imaginariamente la homogeneidad en una sociedad heterogénea, de anclar significados nacionales desde una identidad precaria, de construir un pasado colectivo cuando ellos querían olvidar o negar sus desventuras en el orden colonial.

No podemos obviar que una de las fuentes del proyecto nacional limeño criollo fue el conjunto de novelas letradas escritas en muchas ocasiones por miembros de la *Revista de Lima* y escritores vinculados al Partido Civil. Estas novelas forman parte del conjunto de discursos orales y escritos que pretenden constituir una semiótica de lo propio. Dado que el espacio nacional sólo se puede construir en un presente que reconstruya el pasado y elabore determinadas expectativas del futuro, no debe extrañarnos que algunas novelas reformulen el pasado, propongan soluciones presentes y líneas de acción para el futuro de la sociedad. Por ello, la relevancia de estas memorias ficcionales que además aparecen correlacionadas con subjetividades protésicas.

F) Las novelas del periodo ofrecen otras dos áreas de exploración: la esfera sentimental y las representaciones de la ciudad y los espacios públicos. Una historia literaria de lo social en nuestra cultura debe estudiar las diversas configuraciones del amor y la sexualidad en nuestras primeras novelas: biotecnología que configura una enciclopedia de las sensibilidades y ofrece un catálogo implícito de las fantasías y temores sexuales del periodo. Por otro lado, la ciudad empieza gradualmente a convertirse en el escenario privilegiado de las acciones narrativas. La modernización urbanística y los trastornos socioculturales del periodo (corrupción, elecciones, prostitución) aparecen formalizados en las diferentes novelas.

#### **1.4 LOS ORÍGENES DE LA NOVELA DECIMONÓNICA EN LA CRÍTICA Y LA HISTORIA LITERARIA LATINOAMERICANA**

De las múltiples características de la novela romántica europea, nos interesa destacar para nuestros fines tres aspectos: a) la creación de una nueva relación entre el público y el texto<sup>10</sup>, la novela amplía la base social de los lectores<sup>11</sup> y estos se sienten profundamente identificados con las peripecias del héroe romántico porque su devenir condensa deseos y temores sociales; b) la consolidación de un nuevo sentido del tiempo, lo que Bajtin ha denominado “la destrucción de la distancia épica”, es decir, el rebajamiento del objeto de la representación artística al nivel de la realidad contemporánea, inacabada y en perpetuo movimiento; c) la promoción de cierta supremacía de lo popular frente a lo aristocrático y un culto del nacionalismo en oposición a las pretensiones universalistas. Dado que las novelas de folletín emergen dentro del horizonte romántico europeo, es necesario atender a las novelas románticas hispanoamericanas para buscar en ellas las huellas, las funciones o los exponentes de las novelas de folletín.

En la mayoría de países hispanoamericanos, la novela romántica constituye un hito en la constitución imaginaria de sus límites como nación porque a) despliega una conciencia temporal que posibilita el inicio de la asignación de sentidos al pasado; b) se instaaura como una tecnología del ser

---

<sup>10</sup> Los suicidios producidos en Alemania después de la publicación del *Werther* (1774) de Goethe constituyen un momento fundacional y extremo de esta nueva relación.

<sup>11</sup> Esto ocurrió por el drástico incremento del índice de alfabetización en toda Europa desde fines del XVIII (Cfr. 1.2.1).

en la incipiente sociedad burguesa: incentiva la lectura, promueve ciertos patrones de género y educa la sensibilidad de sus ciudadanos letrados; c) ofrece modelos de conducta al pueblo en su afán de transformar la plebe en ciudadanos; d) niega casi siempre un lugar en el nuevo orden imaginado a la plebe amorfa y a las etnias subalternas, grupos socialmente mayoritarios, pero simbólicamente minoritarios; e) establece un diálogo directo con el discurso político ya que como no se había producido la autonomía de la esfera artística, el escritor era, muchas veces, simultáneamente un político prominente.

Este apartado está dividido en tres partes. En la primera parte, estudiamos la escasa importancia asignada a las novelas de folletín del periodo romántico en las historias de la literatura latinoamericana. En la segunda parte, analizamos el papel asignado a la novela romántica en los textos fundacionales de los estudios literarios peruanos. Finalmente, presentamos la ubicación y la significación asignada a la novela romántica en nuestra historia literaria.

#### **1.4.1 La novela de folletín y el romanticismo en las historias de la literatura latinoamericana**

En esta sección revisaremos la posición que ocupan las novelas de folletín y los marcos de lectura de la novela romántica en las historias literarias latinoamericanas. Comentaremos los trabajos historiográficos de Emilio Carrilla (1958), Jean Franco (1973, 1998), Cedomil Goic (1991), Iñigo Madrigal (1993) y José Miguel Oviedo (1997).

Emilio Carrilla destaca que la novela se expande en Hispanoamérica bajo el romanticismo –en esto se sigue el mismo proceso que se vive en Europa–. Considera que la producción novelística romántica hispanoamericana puede dividirse en cinco áreas: novela histórica, novela sentimental, novela social, novela costumbrista y novela-ensayo (309-311). Menciona que las novelas históricas derivan de los modelos de Walter Scott, Alejandro Dumas, Eugenio Sue, Fernández y González, Víctor Hugo, nombra en la cual destacan varios autores de novelas de folletín. Además señala varias novelas históricas del romanticismo americano que fueron escritas en forma de novelas de folletín (311-2). Sin embargo, Carrilla no se enfrenta de manera directa al problema de la novela de folletín ni analiza cómo su estructura e ideología marcaron gran parte de la producción novelística hispanoamericana.

Jean Franco no se refiere a las novelas de folletín cuando expone la herencia del romanticismo y se concentra en el devenir de la novela histórica decimonónica. Esta omisión es significativa porque ella menciona y comenta *La Novia del hereje o La Inquisición en Lima* (1846) del argentino Vicente Fidel López como un ejemplo de los “libelos históricos, endulzados por una intriga romántica que a menudo es absurda o monstruosa” (1998: 82), pero no señala que dicha novela se publicó en forma de folletín.

Cedomil Goic (1991) sostiene que el periodo romántico se extendió desde 1845 hasta 1890 y comprende tres generaciones de características literarias distintivas: a) generalizado costumbrismo entre 1845-1860, b) romanticismo social entre 1860 a 1875, c) el realismo hegemónico entre 1875-1890 (26). Reconoce que en este periodo, “la prensa periódica, diarios y

revistas, son los vehículos fundamentales de comunicación y difusión por encima del libro” (27). Posteriormente establece una distinción interesante:

La novela larga destinada al lector más culto se publicó generalmente en el folletín del periódico y se editó como libro según su recepción. Mientras la novela folletinesca, extensamente cultivada desde mediados del siglo, pretende alcanzar un público más amplio, menos culto, dócil e influenciable (29).

Esta es la primera clasificación de la novela del periodo que considera como una vertiente a la novela de folletín. Sin embargo, el término “novela larga” no parece ser muy pertinente ya que muchas novelas pensadas y escritas para el formato del folletín son muy extensas como las fundadoras francesas *Los misterios de París* (1842-3) y *El Judío errante* (1844-1845) de Eugenio Sue y *El Padre Horán* (1848) en el Perú. Goic acierta en destacar la porosidad de la sección de folletín de los periódicos en los cuales se publicaba textos propios del sistema literario culto y del incipiente sistema novelístico de masas. Sin embargo, nuevamente hay que realizar una acotación: no solamente las novelas cultas exitosas se publican en forma de libro, sino muchas de las novelas de folletín alcanzan este soporte material. Las adjetivaciones para caracterizar al público lector son correctas aunque se observa cierta perspectiva denigratoria con las palabras “dócil e influenciable” que seguramente obedecen a los prejuicios del crítico contra los sectores populares que consumían los productos novelísticos de folletín.

Goic (1972) en un trabajo anterior ya había señalado la importancia de Eugenio Sue junto con otros escritores en la visión histórico-social que impregnaba varias novelas románticas hispanoamericanas. Por ello, “el folletín se desarrollará paralelamente a la novela histórica en competencia por el favor popular” (51). Cabe mencionar que dicha competencia no siempre se

libró ya que muchas de las novelas históricas<sup>12</sup> adoptaban la estructura y el medio de difusión propio del folletín.

Benito Varela Jácome en su artículo “Evolución de la novela Hispanoamericana en el XIX”, que forma parte de la historia coordinada por Iñigo Madrigal (1993), plantea cuatro ciclos narrativos y la secuenciación discontinua de los metagéneros narrativos románticos. La novela indianista derivada de la conjunción de Chateaubriand y Cooper que se inicia en 1832 y se prolonga hasta *Cumanda* (1871) de Mera; la novela sentimental también muy influenciada por Chateaubriand que se inicia en 1847 con *Soledad* de Bartolomé Mitre, alcanza la cumbre con *María* (1867) de Jorge Isaacs y se prolonga hasta epígonos finiseculares; la novela de testimonio antiesclavista o novela abolicionista concentrada en la década de 1830-40 y en el ámbito geográfico del Caribe; y las novelas históricas que representan la guerra por la independencia, la violencia de las guerras civiles, las dictaduras, pero también en este ciclo se reconstruye nostálgicamente el pasado siguiendo los modelos de Walter Scott (combinación de lo maravilloso y lo verosímil, anagnórisis, violencia, heroísmo y traición) (93-4).

Varela Jácome hace referencias en diversas partes de su trabajo a las “funciones folletinescas” cuando describe diversas novelas de los cuatro ciclos propuestos. Aunque no precisa exactamente a qué se refiere, por el contexto podemos notar que alude a funciones retóricas efectistas que se integran en la trama de la composición. Menciona también la influencia de Scott, Cooper y Sue en la organización del discurso narrativo y el tratamiento efectista de algunas situaciones en *La novia del hereje* (1846) publicada en

---

<sup>12</sup> En nuestra tradición tal es el caso de *Gonzalo Pizarro* (1844) de Manuel Ascensio Segura.

forma de folletín. En síntesis, Varela Jácome reconoce la importancia de las estructuras de composición y las estrategias retóricas propias del folletín en algunas de las novelas del periodo, pero no desarrolla de forma autónoma esta familia textual ni estudia las consecuencias sociales de la misma.

Oviedo en su recuento de la “larga hora romántica” de Hispanoamérica que se prolonga entre 1830 y 1875 menciona entre los aspectos culturales derivados del poliforme fervor romántico: “la aparición de numerosas revistas y de secciones especiales en los periódicos que difundían folletines y otras formas de materiales literarios, que así se ponían por primera vez al alcance de los sectores menos ilustrados” (II: 17). El crítico no puede dejar de mencionar la irrupción de un nuevo tipo de material literario que circula en la prensa y crea un nuevo público lector; sin embargo, no pretende comprender el fenómeno sino lo describe desde los prejuicios de una visión canónica como se observa en sus juicios posteriores.

Cuando está analizando *Amalia* de José Mármol, el crítico sostiene que: “existen tres niveles o aspectos en el libro: el histórico, el político y el sentimental, todo combinado *con una atmósfera y una composición de tipo folletinesco, según el gusto predominante en su tiempo*” (II: 42) (las cursivas son nuestras). La adjetivación no se desarrolla ni se explica. La pregunta clave, ¿por qué el folletín definía el gusto novelístico en el periodo?, ni siquiera se formula. Ese “gusto predominante” está correlacionado con los procesos de modernización de las ciudades hispanoamericanas y la creación de un nuevo público lector que encontró en el folletín la condensación de sus sueños y amenazas.

Analizando el romanticismo mexicano y la obra de Manuel Payno, sostiene Oviedo que “acumulaba sin rigor ni lógica interna, siguiendo los *hábitos amorfos del folletín*” (las cursivas son nuestras). Esta visión que descalifica las novelas de folletín nos dice más de los prejuicios del crítico que de los sistemas de producción novelística del periodo. Amorfo solamente para aquel que está educado y entrenado en apreciar exclusivamente las novelas del circuito culto. Por ello, la definición de novela predominante en el periodo –según Oviedo– correspondía a una “suma heterogénea de episodios precariamente hilvanados para entretenimiento de un público poco exigente” (II: 92). Nótese la descalificación de la estructura de la novela folletinesca y del público receptor: desde el canon hegemónico y el paradigma de la novela letrada solo puede condenarse las otras formas populares de novela.

Su valoración del romanticismo peruano es altamente negativa y Oviedo concluye que salvo Palma todo es prescindible. Menciona a Narciso Aréstegui, pero califica su novela de “tremebunda y narrativamente cruda” sin hacer ninguna mención a que fue compuesta y publicada en *El Comercio* en forma de folletín.

Después de haber realizado este recuento por las historias literarias hispanoamericanas más importantes podemos concluir lo siguiente: a) la variable novelas de folletín es parte constitutiva del romanticismo hispanoamericano; sin embargo, solo ha merecido un tratamiento insuficiente, marginal o el mero silencio; b) la crítica especializada no puede desprenderse de ciertos prejuicios derivados del lugar de enunciación de sus planteamientos que tiende a invisibilizar las formas masivas del género novelístico destinados a sectores populares; c) la irrupción y expansión de las



novelas de folletín en Hispanoamérica no han sido suficientemente estudiadas en correlación con los procesos de modernización social, creación de un nuevo público lector y biotecnología fundamentada en ideologías tradicionales; d) no existe un adecuado estudio de la recepción masiva de las novelas de folletín europeas en nuestra tradición y su legado en el nivel de la estructura, composición, temática e ideología en la novelística hispanoamericana.

#### **1.4.2 El papel de la novela romántica en la fundación de los estudios literarios peruanos**

A pesar del amplio y denso campo que emerge con la problemática relación entre novela romántica y constitución de la nación, un tópico de nuestra crítica e historia literarias es considerar que la novela romántica peruana fue deficiente, imitativa y artificial. Una novela incapaz de refractar las tensiones del mundo social, que no comprendió nuestra heterogeneidad cultural ni pudo construir alegorías, metonimias o metáforas de la nación en formación. En esta sección pretendemos ofrecer una reconstrucción histórica de las estrategias discursivas y conceptuales que han contribuido a la formación de esta arraigada idea, es decir, un balance bibliográfico crítico de las lecturas críticas sobre el fenómeno de las novelas del periodo.

En el Perú, la reflexión sobre la literatura está presente desde los primeros años del Virreinato; sin embargo, eran inquisiciones marginales y eventuales. La fundación de los estudios literarios se inicia en los primeros años del siglo XX y alcanza su perfil definitivo en las tres primeras décadas

del mismo: una reflexión sistemática y orgánica, y la concepción de que la literatura peruana era un proceso articulado a nuestro devenir sociohistórico. Presentaremos las opiniones de los fundadores de los estudios literarios en el Perú sobre la novela romántica.

#### A. José de la Riva-Agüero

Sostiene que los “románticos peruanos se hicieron reflejos de reflejos, ecos de ecos; y ha de confesarse que su predilección por los poetas españoles (...) los perjudicó por que los distrajo de beber en fuentes más frescas y puras” (1962a: 136). Nuevamente la restricción del romanticismo peruano al ámbito de la poesía y una interesante crítica a la dependencia de la poesía romántica con respecto a los modelos españoles. Opiniones como ésta mediatizan el hiperbólico hispanismo que le asignan sus adversarios y revelan que parte de la prédica de González Prada fue asimilada por el joven crítico.

Riva-Agüero califica de novelas de costumbres estimables a las dos novelas de Cisneros (137). Debemos destacar una sensata observación que la crítica posterior ha olvidado: valorar las obras en relación a su medio y a su tiempo (160). Este principio le permite destacar las novelas de Cisneros sobre las de Aréstegui, y valorar las novelas de Juana Manuela Gorriti y las de Fernando Casós.

En las dos novelas de Cisneros observa una contradicción entre su pretensión de ser novelas de costumbres contemporáneas (signadas por la observación social y la sencillez del argumento) y el estilo adoptado así como la descripción de los caracteres, que son de un marcado sentimentalismo

romántico y lamartiniano (160). El crítico está identificando la coexistencia de elementos que pertenecen a dos escuelas diferentes (el naturalismo y el romanticismo) y la equívoca elección de recursos discursivos.

Dado que Riva-Agüero restringe su discurso crítico al ámbito estético, prescinde de las intenciones moralizadoras de Cisneros y analiza las novelas de éste como productos artísticos. Así identifica los siguientes defectos: torpeza en el manejo de la intriga, no se aprovechan plenamente los personajes para el conflicto, prisa por resolver las dificultades de la trama y arribar al final feliz, y los retratos y las descripciones son vulgares y se parecen todos entre sí (160-161). La crítica abarca elementos del plano del discurso y del plano de la historia.

Comentando las novelas de Cisneros, afirma:

Son obras significativas cronológicamente: son las primeras novelas de algún valor que nos ofrece la literatura nacional, puesto que apenas merecen recordarse las desgraciadas tentativas de Narciso Aréstegui. Habiendo precedido en muchos años a las de la señora Cabello de Carbonera, deben considerarse como importadoras en el Perú, a lo menos parcialmente, de la escuela realista. Las costumbres y el carácter de la clase media limeña, están en ambas obras descritas con verdadero instinto psicológico (161-162).

Se le asigna valor a estas novelas por su capacidad de representar eficientemente a la clase media limeña; es decir, la novela romántica representaba a ciertos sectores sociales que no habían tenido relieve como objeto de la mimesis narrativa. Paralelamente, margina y descalifica la novela de Aréstegui. Esta fue una constante en la crítica literaria del XIX: Palma apenas lo menciona y Cabello ni siquiera lo nombra. ¿Por qué Riva-Agüero expulsa a Aréstegui del canon novelístico? La respuesta no es sencilla dado que el texto no brinda mayores explicaciones; no obstante, probablemente influyeron la denuncia a los clérigos que alberga la novela y su atención a

representar sujetos andinos y marginales (indios de provincia). Otra posibilidad es el seguro menosprecio que sentía el crítico por las novelas de folletín asociadas a la cultura de masas.

El estudioso quiere despojar a Cabello del mérito de ser la introductora del realismo en el Perú, operación ideológica que revela el profundo androcentrismo de este crítico: su antipatía por la literatura escrita por mujeres es evidente en todo el libro y se puede observar en su valoración de la obra de Matto de Turner (255-256).

Riva-Agüero establece claramente las intenciones de Casós: escribir una serie de novelas históricas, en las cuales se describiría el estado social de las sucesivas épocas del Perú independiente. Sólo publicó: *Los amigos de Elena*, cuya acción se desarrolla en 1848, y *Los hombres de bien*, que aborda el año 1868. Adscribe las novelas de Casós al subgénero de novela política y considera que son “mediocres y están escritas sin ingenio ni gusto (...) el fin artístico queda oscurecido y ahogado por completo” (210). Riva-Agüero, prosigue implacable: “no sabe uno dónde concluye la ficción y dónde comienza la pretendida autobiografía (...) su lenguaje es de lo más flojo, incorrecto e inelegante que puede darse” (212). La descalificación proviene de: a) la incapacidad del escritor por preservar el fin estético y sucumbir a sus iras políticas; b) la mezcla de géneros: novela y memorias; c) la ausencia de un trabajo con el lenguaje. A pesar de ello, el joven crítico las incorpora a la historia política y literaria del país. Lo paradójico es que, comparando a Cisneros con Casós, sostiene que en la lectura de las novelas de Casós se encuentra “calor y animación” además de exactas reproducciones de las costumbres sociales (privadas y públicas) de la época. Esto lo libra de caer

en la languidez y provoca que cualquier lector se interese más en las novelas de Casós que en las de Cisneros (212-213).

#### B. Ventura García Calderón

Escribe “La Literatura Peruana (1535-1914)” en 1914. No deja de ser sugerente el principio metodológico que guía el libro: supresión de una historia parcelada en corrientes, escuelas y tendencias, y elección de una historia cronológica similar a un “paseo entre libros”. También, observa con agudeza que en el Perú más que literatura hubo literatos (305). Ante la dificultad de delimitar las escuelas literarias y ante la nula institucionalidad de la literatura de esa época, la alternativa del crítico parece oportuna, aunque hay que mencionar que con su método se pierde todo contacto con las condiciones sociales de producción textual.

Sostiene que el romanticismo tardío del Perú independiente fue “chirle y explícito” (305). Es decir, insustancial y escasamente sutil. Nuevamente se circunscribe el romanticismo a la poesía. Más adelante, afirma: “El favor constante de la hipérbole política, la oratoria iracunda y generosa (...) nos harían pensar que se propagaba un clima espiritual muy favorable a la encantadora aberración romántica. La realidad es diferente” (355). García Calderón cree que existieron condiciones para la consolidación de una prosa romántica en el país, pero esto fracasó por la incapacidad de los propios escritores.

En sus opiniones sobre la poesía romántica, indica que ésta “comenzaba a no ser sólo patrimonio de los poetas. Son cantores de jaranas –los negros Código o Mereñequé de la novela de Casós– quienes preparan la

abolición de la esclavitud con subversivas coplas” (359). Este fragmento revela un detalle que todos los críticos habían olvidado: la representación de sujetos subalternos como productores de literatura en las novelas de Casós.

De Cisneros sostiene que fue “romántico juvenil en dos novelas, *Edgardo y Julia*” (361), y que Narciso Aréstegui obtuvo pasajera nombradía con *El Padre Horán*, episodio cusqueño (369). Tampoco se interesa por destacar la primacía cronológica de Aréstegui. En un recuento de todas las novelas del siglo XIX, concluye que sólo Mercedes Cabello demostró constante talento. Es significativo de los prejuicios patriarcales de la época, el uso de los adjetivos con que califica dicho talento: “desigual, incorrecto y masculino” (369). La mujer novelista aparece configurada como un ser anómalo, informe y que tiene rasgos masculinos, ya que el hombre es el sujeto productor de literatura por excelencia. Sin embargo, concluye: “cuando se haga en el Perú la crítica literaria retrospectiva, se juzgará sin duda *Blanca Sol* como el primero y legítimo acierto en la novela” (370).

#### C. José Gálvez

Presentó su tesis para optar al grado de Doctor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos con el título: *Posibilidad de una genuina literatura nacional (El peruanismo literario)* (1915). Sostiene que los autores más significativos de la literatura nacional, aquellos que rechazaron la servil imitación y quisieron “beber en su vaso”, son: Mariano Melgar, Felipe Pardo y Aliaga, Manuel A. Segura, Juan de Arona, Ricardo Palma y José Antonio de Lavalle (7-11). Las dos novelas de éste último comparten rasgos románticos, pero por la fecha de su publicación

algunos no las consideran dentro del canon del romanticismo peruano, grueso error que debe ser subsanado.

Gálvez explica el nulo desarrollo del género novelístico porque la falta de vida intensa impide la creación de situaciones violentas y complicadas que dan vida a la novela y al drama, diluyéndose la expresión literaria de la vida nacional en el artículo de costumbres y en la comedia jaranera (51-52). Esta "vida intensa" alude a los conflictos y a las tensiones de la vida moderna signadas por las inmensas expectativas y la amenaza del saber e identidad; el crítico está acusando la falta de modernidad de la sociedad peruana como un obstáculo para el desarrollo del género.

#### D. José Carlos Mariátegui

Publica "El Proceso de la Literatura" como el último de sus 7 *ensayos de interpretación de la realidad peruana* en 1928. En la célebre "Advertencia" al libro proclama "no soy un crítico imparcial y objetivo. Mis juicios se nutren de mis ideales, de mis sentimientos, de mis pasiones" (12). Este ensayo ha sido sacralizado y sus ideas repetidas hasta la saciedad por el *establishment* de la crítica literaria peruana; sin embargo, existe también una lectura crítica que se remonta a Belaunde, Loayza y Tamayo Vargas<sup>13</sup>.

Mariátegui considera que el costumbrismo de Pardo es una manifestación del ciclo colonial de nuestra literatura, un colonialismo supérstite que se alimenta de los residuos espirituales y materiales de la

---

<sup>13</sup> En esta línea se inscribe mi artículo "Los 7 errores de Mariátegui o travesía por el útero del padre" (2002b), en el que intentamos desmontar las falsificaciones, identificar los presupuestos e iluminar los silencios del texto en aras de contribuir a una mejor comprensión de los orígenes de la crítica moderna en el Perú.

Colonia (240). Es evidente el desconocimiento del Amauta de las tensiones y las manifestaciones de la literatura peruana del XIX, pero en el caso del costumbrismo y del romanticismo sus opiniones están más cercanas a la caricatura que a una reconstrucción racional de las condiciones sociales de producción textual. Intenta reducir la importancia de la obra de Pardo y convertirla en un apéndice de la literatura española; lo asocia a José Antonio de Lavalle para descalificarlos con el siguiente juicio: "conservadores convictos y confesos, evocaban la Colonia con nostalgia y unción" (245). Más adelante: "la obra pesada y académica de Lavalle y otros colonialistas han (sic) muerto porque no puede ser popular" (245). Sostiene que "la literatura civilista no ha producido sino parvos y secos ejercicios de clasicismo o desvaídos y vulgares conatos románticos" (250).

Como ya reparó Guillermo Lohman Villena, Mariátegui desconoce el estilo y las fuentes de las tradiciones y los artículos históricos de Lavalle que son mayoritariamente populares (1935: 764). Además, cabe añadir, no hay ninguna referencia a las novelas de Lavalle pese a que ellas constituyen un hito en la representación de la comunidad afroperuana y el problema de la nación decimonónica.

Nosotros consideramos que la figura literaria de Pardo está asociada a la crisis de la ciudad letrada en la Lima del XIX y que sus textos literarios deben ser estudiados como metáforas de la nación imaginada y deseada por la elite culta y educada de la época. Los textos literarios de Pardo constituyen la compleja formalización de las primeras metáforas republicanas de la nación y la sociedad peruana; en ellos tenemos una adecuada



representación simbólica de los años turbulentos de la primera mitad del siglo XIX.

Este silencio sobre la novela romántica y sus erráticas opiniones sobre el costumbrismo son elocuentes. No queremos restar méritos a este ensayo, cuya importancia está fuera de toda duda, pero debemos señalar honestamente los errores y no maquillarlos o justificarlos<sup>14</sup>.

E. Antonio Cornejo Polar

*La formación de la tradición literaria en el Perú* (1989) es un texto que reflexiona sobre las lecturas fundacionales de los estudios literarios en el Perú; por ello, pese a ser un texto cronológicamente alejado de los otros que hemos estudiado en este apartado, vamos a revisar su propuesta. Cornejo enfatiza que el costumbrismo se despliega en relación con el breve segmento temporal que hasta ese momento ha recorrido la república porque hay una interdicción política de la historia. El costumbrismo expulsó de sus mundos representados a la Colonia y no desarrolló vinculaciones con la literatura colonial (27-29). Sin embargo, el costumbrismo no formalizó un proyecto de literatura nacional porque se asignó funciones muy limitadas y por las carencias reales e ideológicas de una sociedad anarquizada (30).

Dado el carácter criollo de la república, el periodo colonial era la única tradición posible. “El costumbrismo instalado en un tiempo precario, sin historia y sin tradición, hecho solamente con el presente (...) privilegia un

---

<sup>14</sup> Cabe recordar que nuestra cultura tiene una nefasta predilección por los iconos, figuras que nos relevan de la tarea de pensar, posibilitan la estéril exégesis y legitiman cualquier adefesio. Mariátegui no merece ese destino y depende de todos nosotros que no se convierta en un icono más; para ello es imprescindible leerlo con pasión pero sin devoción, y reinterpretarlo incesantemente.

espacio: la capital y una perspectiva: la que enfoca lo circunstancial y lo anecdótico y rehuye (...) los asuntos más graves de la nación” (36-37). Sin embargo, el costumbrismo establece continuidades con el orden literario colonial al configurar un campo literario con los siguientes límites: “escritura (y no la oralidad) en español (y no en lenguas nativas) de acuerdo a cánones propios de la literatura occidental (y no indígenas o populares)” (39).

El romanticismo significó la nacionalización de la herencia colonial. La elite letrada en diversos universos discursivos participa activamente en el rescate y revalorización de la tradición colonial. En el plano literario se fortalecen los vínculos con los modelos hispánicos, asumiendo con entusiasmo los vectores del romanticismo español y, principalmente, se inicia la apropiación social y artística del pasado eludido (57-58). Por ello, este fenómeno cultural debe comprenderse como la persistencia y la continuidad de la herencia colonial en la vida republicana y la inscripción conflictiva de sus productos simbólicos en los procesos de occidentalización mundial: Palma sería la cima de este proyecto.

Discrepamos de Antonio Cornejo Polar en su duro juicio del costumbrismo. Como ya hemos señalado, lo más importante de la obra de Felipe Pardo y Aliaga constituye el primer intento de formular una severa crítica a la sociedad y al estado peruano que por su hiel y vigor anticipa la obra de Manuel González Prada. Además, sus textos crean modelos fragmentarios de comunidad que informarán decisivamente al proyecto nacional limeño-criollo. Si el costumbrismo representa superficialidades es porque siempre lo hemos leído superficialmente. El costumbrismo formalizó el caos y la incomunicación de los primeros años y logró articularse con los

nuevos medios de comunicación (periódico y revistas) constituyendo un polo de incipiente modernidad. El costumbrismo juega un papel fundador en la transformación discursiva de la plebe urbana en pueblo y, posteriormente, en ciudadanos.

No puede negarse el carácter de heterogéneos a determinados textos costumbristas que son producidos en los marcos de una cultura criolla, representan a la cultura afroperuana y se dirigen a un público criollo<sup>15</sup>. Los mundos representados alteran la homogeneidad entre el productor, el sistema de distribución y el consumidor.

Las apreciaciones de Cornejo sobre el romanticismo son válidas, aunque no presta la debida atención a las múltiples continuidades entre el costumbrismo y el romanticismo; ambos espacios discursivos conviven en la mayoría de los narradores denominados “románticos”. El proyecto nacional limeño-criollo que se gesta cuando la generación romántica domina el campo literario no hubiera sido posible sin los hitos formulados por Pardo y Segura.

La objeción central a la tesis de Cornejo es que el romanticismo peruano posee un carácter ambivalente: tradicional y moderno. Por un lado, su proceso de apropiación del mundo colonial está fortaleciendo las bases y el pasado de una narrativa nacional que conserva y prolonga las jerarquías y exclusiones coloniales. Por otro lado, la difusión de las nuevas formas narrativas (novela y cuento) crean circuitos de producción y consumo de bienes simbólicos que favorecen los sinuosos procesos de modernidad política y modernización social.

---

<sup>15</sup> Sobre este aspecto puede leerse el acápite 2.2 de mi tesis de licenciatura: “La representación del esclavo en el teatro de Felipe Pardo y Aliaga” (2001).

### 1.4.3 La inserción de la novela romántica en las historias de la literatura peruana

A. Luis Alberto Sánchez

El marco teórico y metodológico de *La Literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú* deriva del modelo terciario de Hippolyte Taine –paisaje, carácter y cultura– empleado para explicar la identidad de una nación. Sánchez hace suyo el modelo teórico de un pensador determinista, cuyas ideas son incompatibles con las de un sujeto dotado de razón instrumental, y orientado hacia una expectativa de construcción, interpretación y control de la sociedad, signo esencial de la modernidad. Esta impronta positivista deviene en una crucial importancia asignada al paisaje y a la psicología social.

Sánchez califica como "novelistas del periodo" a Aréstegui, Cisneros, Casós y a José Antonio de Lavalle y Arias Saavedra. La inclusión de este último en el mismo grupo es una decisión acertada aunque no fundamentada por el crítico. Destaca los elementos naturalistas y los elementos románticos de *El Padre Horán*, aunque sentencia que Aréstegui fue un escritor mediocre y que los otros son los principales novelistas de este periodo (III: 993).

De Cisneros destaca el lugar desde donde escribe, marcado por la influencia de la literatura francesa y por las nostalgias de la patria. De ahí, la curiosa mezcla de exotismo y nacionalismo en que se mueven sus personajes. Incide en los vínculos de *Edgardo* con *Amalia* de Mármol y con *María* de Isaacs, y la impronta de Salaverry en el medio sociocultural que

representa la novela (III: 993-994). Analizando las novelas de Casós, insiste en el tópico de su estilo desmañado, pero revaloriza su fidelidad al detalle realista, esta vocación de documento es el mayor mérito de estas novelas. También se critica la excesiva idealización del personaje Asecaux y la no represión de sus odios políticos en el mundo representado (III: 995- 996).

*La Hija del contador* (1893), de José Antonio de Lavalle, es considerada una novela costumbrista e histórica sin mayores méritos, de la otra novela no se menciona el año de publicación aunque se da el título *Salto Atrás* y se la califica de divertida (II: 997). Sánchez no arriesga y propone la ambigua calificación de novelistas del período para evitar clasificar a estos novelistas. Sus juicios repiten la información proporcionada por los críticos precedentes y comparte con ellos la desvalorización de Aréstegui y la consagración de la obra de Cisneros.

Es evidente que Sánchez no cumple cabalmente con lo prometido en el subtítulo de su trabajo, pues no intenta inscribir los textos literarios en el medio sociocultural e ideológico donde adquieren mayor densidad y profundo significado, sino que se limita a presentarnos escuetamente su trama.

#### B. Augusto Tamayo Vargas

El capítulo XVI de su *Literatura Peruana* (1992) tiene el título de “La novela romántica” y en éste estudia solamente las novelas de Cisneros y Casós. Gracias a una nueva demarcación, Tamayo considera que la obra de Aréstegui pertenece al periodo costumbrista y es la primera novela peruana (452-457). También considera que José Antonio de Lavalle es un escritor costumbrista tardío.

Es el primer historiador literario en comentar el texto crítico de Mercedes Cabello de Carbonera. Plantea que Casós se emparenta con la novela política (*Amalia*). Destaca que hay un campo no utilizado por el romanticismo peruano: el indianismo (518). De Cisneros menciona que pertenece al novelar llamado idílico y de episodio heroico; sus personajes románticos no son fantasmas estereotipados, sino que formalizan cuadros de realidad nacional. Su *Julia* “sirvió para establecer juicios sobre nuestra sociedad y para volver a evaluar nuestras instituciones con la vista puesta en el porvenir” (519). Establece que la obra de Cisneros formaliza la transición del romanticismo al realismo.

De las dos novelas de Casós, destaca la primera por su capacidad de representar múltiples episodios de la vida nacional y personajes heterogéneos por su distinta condición social. Además, nunca pierde cierta pista narrativa (524). Es la primera crítica que encuentra varios elementos positivos en esta novela, y concluye Tamayo Vargas que “en Casós se ejemplificaría un aspecto de la novela romántica: la política e histórica, con elementos costumbristas, con la lisura tradicional peruana, pero con virulencia caricaturesca” (526).

Las ideas de Tamayo Vargas son valiosas principalmente en lo que respecta a la obra de Casós. Su opción de excluir a Aréstegui y a Lavalle de la novela romántica aparece adecuadamente fundamentada. Matiza las oposiciones maniqueas que se hacían entre Cisneros y Casós, y consigue brindar una imagen más compleja del romanticismo peruano. Quizá se le debe objetar su excesivo afán de delimitar escuelas y no reconocer las hibridaciones entre ellas.

### C. Washington Delgado

Publicó su *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*, en 1980. En este libro propone una nueva periodificación de la literatura republicana y en el segundo periodo considera el Romanticismo y como una vertiente de éste al Costumbrismo. Este periodo está marcado por el retroceso con respecto a las posibilidades de una síntesis cultural; son movimientos muy tardíos en relación con sus modelos europeos, y por último son pobres en calidad y no han dejado obras memorables (27). Lo interesante de esta propuesta es el abandono de las escuelas literarias como el criterio determinante –recuérdese que Ventura García Calderón había llegado a una conclusión similar más de sesenta años antes—. Además, destaca la búsqueda de rasgos comunes en el devenir del costumbrismo y el romanticismo que en el Perú se manifestaron imbricadamente.

Delgado, siguiendo a Ventura García Calderón, sostiene que Palma, González Prada y Chocano son los tres fundadores de la literatura nacional; siguiendo a Mariátegui sostiene que “en los periodos anteriores, dominados por el romanticismo y el costumbrismo. . . seguía siendo imitativa, carente de autonomía estética y desvinculada de la realidad” (71). En este marco general se inscribe su somero análisis de las novelas de Aréstegui, Cisneros y Casós. Delgado, descubriendo defectos por doquier, no duda en atribuirle a la novela de Aréstegui la primacía sobre las novelas limeñas. Esto refuerza su tesis de que en las provincias se desarrollaba una vida cultural más compleja e intensa que en la sociedad limeña.

#### D. Antonio Cornejo Polar

En su artículo "Historia de la literatura del Perú republicano" (1980), Cornejo Polar analiza a Aréstegui, Cisneros y Casós como exponentes de la novela romántica. Las novelas del primero formalizan deudas con el costumbrismo, el romanticismo y cierta influencia del realismo balzaciano. Las novelas de Cisneros no profundizan más que el costumbrismo y defienden los valores de la austeridad y la paz social desde una perspectiva que valida una sociedad estratificada jerárquicamente. Las novelas de Casós, las más imperfectas del conjunto, sobresalen por su apasionamiento y su furor; mezclas de testimonio personal, historia y denuncia política, se encuentran signadas por un tono donde prevalece la caricatura, el sarcasmo y el vilipendio (37-39). Paradójicamente, Cornejo Polar coincide con los comentarios de Riva-Agüero en lo que respecta a Casós, pero cambia el signo de la valoración.

El recorrido por los juicios críticos sobre la novela romántica nacional nos permite concluir que, pese a la evidente contribución de este género en la constitución de una literatura nacional, subyace en la crítica y en las historias literarias una visión empobrecedora de la novela romántica (una versión extrema de este menosprecio es la opinión de Mariátegui). La importancia del romanticismo estaría dada no por sus propios textos, sino por su papel de engranaje entre la narrativa costumbrista y la realista. Además, predominan las simplificaciones, las oposiciones ficticias y la visión prospectiva. Las opiniones que abren nuevas perspectivas sobre este tema están vertidas en



los análisis de Riva-Agüero, en las agudas observaciones de Ventura García Calderón, en los planteamientos de Tamayo Vargas y en las ideas de Cornejo Polar.

La búsqueda de oposiciones entre dos autores, dos géneros o dos movimientos es una constante en el ejercicio de la crítica literaria peruana. Sin negar que pueda proporcionar un esquema que sirva de guía, debemos condenarla cuando se convierte en un tópico que se repite sin discusión y no se comprueba con análisis textuales. Gran parte de nuestra crítica, para comprender las peculiaridades de la novela romántica, ha apelado constantemente a un conjunto de oposiciones entre Cisneros y Casós, que sólo ha conseguido oscurecer la singularidad y reducir la complejidad de este momento de nuestra literatura.

Todos los juicios críticos resumidos y comentados anteriormente revelan dos profundas deficiencias: a) no realizan una lectura de la novela romántica en correlación con los procesos de formación de la nación peruana. Los romances frustrados que pueblan las novelas románticas son mucho más que un tópico temático; esos amores imposibles y desgarrados se instauran como alegorías de la nación: la imposibilidad del amor entre dos sujetos de distinta procedencia social y étnica revela el rechazo en el nivel imaginario de una nación que armonice todos los sectores sociales y todas las comunidades étnicas; b) no existe ninguna alusión a las novelas de folletín, paradigma central en los albores de la novela peruana, ni se problematiza la alianza entre prensa y literatura como una conjunción propia de la cultura de masas que construye un nuevo sistema de producción y circulación de textos

literarios cuyo principal efecto es la formación de un nuevo público lector no educado en las convenciones de la alta literatura.

## **CAPÍTULO II**

### **TEXTOS NARRATIVOS Y**

### **GÉNERO NOVELA ENTRE 1780-1845**

Aunque existe un pequeño corpus de libros<sup>16</sup> sobre el periodo decimonónico, la impresión predominante para el investigador es que todavía estamos ante el periodo menos estudiado de nuestra historia literaria. Los juicios superficiales y las lecturas prejuiciosas no pueden mellar lo incontrastable: el siglo diecinueve configura, mediante el discurso literario y el jurídico-político, las formas y los nudos ideológicos que van a regir nuestros modelos políticos y definir gran parte de nuestro imaginario sociocultural. Por ello, entender este periodo de nuestra historia es un asunto crucial e ineludible, no solo para conocer la dinámica del campo literario y las interrelaciones (complementación, oposiciones e hibridaciones) entre los tres

---

<sup>16</sup> *La literatura peruana del siglo XIX* (1992) de Alberto Varillas Montenegro; *La paria peregrina* (1995) de Fe Revilla de Moncloa; *El abanico y la cigarrera* (1996) de Francesca Denegri; *Historia y leyenda de Mariano Melgar* (1998) de Aurelio Miró Quesada; *Imágenes de la inclusión andina* (1999) de Gonzalo Espino Relucé; *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)* (1999) de Graciela Batticuore; *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia* (1999) de Isabelle Tauzin-Castellanos; *Felipe Pardo y Aliaga. El inconforme* (2000), *El costumbrismo en el Perú* (2001) de Jorge Cornejo Polar y *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo* (2003) de Ismael Pinto.

sistemas identificados por Antonio Cornejo Polar (literatura ilustrada o de elites, literatura en lenguas nativas –quechua, aimara, ashaninka, etcétera– y literatura popular escrita en español) sino, incluso, para pensar y enfrentar problemas nacionales aún vigentes (racismo, subalternidad, articulación y conflicto entre la cultura nacional y la global, etcétera).

Una de las conclusiones más polémicas de este capítulo es la importancia de un circuito internacional de cultura de masas que arraiga en el Perú y juega un papel central en las formas literarias del campo literario romántico, y en la modernización sociocultural del país.

Nuestro interés es trazar una historia del género novela en el Perú decimonónico. Demostraremos que la variable clave en la gestación del género es la novela de folletín y que el soporte material privilegiado es la prensa y las revistas del periodo. Además, analizaremos los procesos de conformación de las primeras redes literarias neoclásicas y la emergencia del nuevo público lector con la consolidación de *El Comercio*. En nuestro análisis diacrónico no nos limitaremos a las novelas *strictu sensu*, sino que revisaremos los textos narrativos más significativos de los dos periodos propuestos: la crisis y disolución del régimen colonial (1780-1830), y la gestación del orden letrado republicano (1830-1845). Por ello, estudiaremos artículos narrativos del *Mercurio Peruano*, memorias indias del ciclo de Túpac Amaru, novelas de Olavide, textos narrativos de Joaquín de Mora y de Julián M. del Portillo. El análisis se concentrará en los textos narrativos ficcionales y en las primeras novelas del orden letrado republicano.

## 2.1 LOS TEXTOS NARRATIVOS EN EL PERIODO DE LA CRISIS Y DISOLUCIÓN DEL RÉGIMEN COLONIAL (1780-1830)

En este apartado realizaremos tres operaciones: a) estudiaremos la propuesta de periodización de Carlos García-Bedoya M. y postularemos una que difiere parcialmente de aquélla, b) analizaremos los discronismos y las características generales del periodo, y c) revisaremos críticamente algunos textos narrativos significativos de esta etapa.

### 2.1.1 Entre una periodización política y una periodización literaria

Carlos García-Bedoya M. (1990), (2000) ha realizado la más sugerente y mejor fundamentada propuesta de periodización de nuestra literatura. Respecto del XIX, sostiene que 1825 es el hito divisorio ya que el Periodo de la Crisis del Régimen Colonial (PCRC) abarca desde 1780 hasta 1825 y el Periodo de la República Oligárquica (PRO) desde 1825 hasta 1920 (2000: 26-27). Existen tres proyectos contrapuestos por enfrentar la crisis del orden colonial: a) el reformismo borbónico representado por *El Lazarillo de ciegos caminantes*<sup>17</sup> de Carrió de La Vandra, b) el proyecto criollo con dos vertientes: el reformismo representada por el *Mercurio Peruano* y el

---

<sup>17</sup> Se publica en Lima en 1775 ó 1776, pero lleva como lugar y fecha de impresión: Guijón, 1773. Este texto escapa a la coordenada cronológica de 1780, esto se explica por la modificación de las fechas que hay entre la primera propuesta de periodización (1990) de García-Bedoya y su segunda propuesta (2000).

independentismo que se plasma en la poesía de Melgar y Olmedo, c) el proyecto de las elites andinas que fracasa con la derrota de Túpac Amaru, pero se manifiesta con textos como la *Genealogía de Túpac Amaru* y *Cuarenta años de cautiverio* que son las memorias de Juan Bautista, hermano del líder indígena (1990: 82-83), (2000: 229-230).

Lo valioso de esta propuesta es que atiende a los procesos sociohistóricos, los sujetos socioculturales y los sistemas literarios. Se elige 1780 porque es el año de la sublevación de Túpac Amaru y se elige 1825 – suponemos– porque es el primer año posterior a la derrota definitiva del ejército español. Mayúsculo despropósito sería negar la importancia de ambas fechas –sobre todo de la primera–, pero evidentemente no existe plena sincronía entre los procesos políticos y los literarios; por lo tanto, debemos buscar adicionalmente fechas emblemáticas directamente asociadas a la aparición de textos literarios que marcarán el devenir de los circuitos de producción, distribución y consumo de bienes discursivos de este periodo.

La principal consecuencia de la rebelión de Túpac Amaru en el plano sociopolítico es la cancelación definitiva de las pretensiones políticas de las elites andinas. Bonilla (2001) añade dos efectos adicionales: la casi nula participación de dirigentes andinos en el proceso de independencia y el recelo de criollos y españoles a la inclusión de la masa indígena en el conflicto político-militar. Además, el historiador nos recuerda que esta rebelión es la culminación de un largo y discontinuo proceso de sublevaciones indígenas iniciado a mediados del siglo XVII y no tiene ninguna conexión directa como antecedente del accidentado proceso de Independencia (65). Por todo ello,

sin renunciar a 1780 por su carácter emblemático, postulamos como fecha clave dentro de este periodo la aparición del *Mercurio Peruano* en 1791 y como final de esta etapa la fecha de 1830 por la escenificación de *Frutos de la educación* de Felipe Pardo y Aliaga, primera muestra del teatro costumbrista nacional. La complejidad del tramado textual, su importancia en la constitución de un nuevo público consumidor de bienes discursivos y su capacidad retrospectiva y prospectiva los convierten en momentos centrales de este periodo literario. Además, el *Mercurio Peruano* es clave en la consolidación de una conciencia criolla diferenciada –que no desea la ruptura del vínculo con el Imperio Español, sino la reforma del mismo– que se legitima con la construcción y articulación imaginaria de un espacio geográfico y sociocultural propio, y *Frutos de la educación* –sostiene Enrique Carrión– es la primera formalización estética de un discurso criollo que contiene el germen de un proyecto burgués modernizador consciente de las promesas y las amenazas que debe afrontar (1982: 87). En síntesis, dentro de la crisis del régimen colonial se advierte una tradición que sienta las bases para la hegemonía cultural del proyecto criollo.

Preferimos prolongar este periodo hasta 1830 no solo por la importancia de la obra teatral de Pardo, sino porque también es una fecha significativa políticamente ya que se acaban de producir las primeras elecciones presidenciales en el Perú (diciembre de 1829) que proclamaron a Agustín Gamarra, concluyen los juicios contra los líderes de la sublevación de los indios iquichanos contra la naciente República, y poco tiempo antes, han finalizado los vanos intentos expansionistas hacia el norte y hacia el sur. Plantea Basadre que la asunción de la presidencia por parte de Gamarra

representó “la instalación del militarismo en el comando de la vida pública” (I: 232). Además, su consigna “No más extranjeros, no más” revela la autopercepción de ser el primer presidente peruano elegido y decidido a construir una identidad en oposición a las otras repúblicas americanas. Por ello, su política exterior de mantener el statu quo en el norte y prepararse para el inevitable conflicto con Bolivia.

Se podría objetar que elegir dos hitos asociados a la producción de textos por la elite letrada olvida los otros sistemas; sin embargo, ambos manifiestan una clara preocupación e incluso incorporación de voces y formas discursivas andinas y populares. Por otro lado, es indiscutible el diálogo que existe y nutre este periodo entre la *Genealogía* de Túpac Amaru (1776) y las *Memorias del cautiverio* (1825) de Juan Bautista Túpac Amaru que expresan una perspectiva andina bajo formas discursivas cultas occidentales. Obviamente, la poesía quechua popular y la conservación y transmisión del acervo tradicional indígena prosiguió en este periodo<sup>18</sup>. También, la poesía popular anónima escrita en español y de tema político experimentará un auge asociado a los trastornos sociopolíticos en todo este periodo. Se inicia con la denominada “rebelión de los pasquines” (1780), movimiento de protesta de la población de Arequipa contra el corregidor Baltasar Semanat y el administrador de la aduana Juan Bautista Pando se expresó por medio de carteles que contenían poemas y eran colocados en las paredes de la ciudad; por su parte, las autoridades virreinales intentaban reprimirlos por medio de pasquines también versificados (Jorge Cornejo Polar, 498). Este uso popular de la poesía acompañará a todas las sublevaciones y rebeliones contra el

---

<sup>18</sup> Un eficiente desarrollo de esta idea puede consultarse en la parte final del artículo de Gonzalo Espino “El discurso de la literatura del siglo XIX (Una proclama de 1822)” (2002).



orden virreinal y también será empleada por los propios españoles para preservar su dominio. Nótese que en algunos casos estos productos poéticos eran contruidos siguiendo las normas cultas.

Una primera dificultad para enfrentar esta etapa radica en la problemática del término *literatura* que difiere radicalmente de la moderna concepción de literatura y provoca múltiples perspectivas anacrónicas. En un erudito y bien documentado artículo, Enrique Carrión (1987) traza el recorrido del término y sus derivados: a) en 1734 el primer *Diccionario de Autoridades* de la Real Academia consideraba que literario era “lo que pertenece a las letras, ciencias ó estudios”; así, la literatura era una experiencia anclada en el lector y la lectura antes que en la producción de textos; b) en la segunda mitad del siglo XVIII, en Europa y en América se encuentran usos de *literatura* como característica de cierta clase de textos e íntimamente vinculada a la expresión *bellas letras*; c) aunque Unanue sigue empleando *literato* como sinónimo de “intelectual” y *literario* como lo propio de lo académico y la alta cultura, ya encontramos en el propio *Mercurio Peruano* el adjetivo “literaria” aplicado a una fábula por el tema de su moraleja; por otro lado, *literario* alude directamente a los que producen textos; d) aunque no se emplea el término “literatura” para designar un discurso (normativo e historiográfico) sobre el discurso literario nacional, hay que reconocer la preocupación por este quehacer registrado en el *Diario de Lima*, *Mercurio Peruano* y *Monumentos literarios del Perú...*(1812) de Guillermo del Río. En este último, casi no hay obras de ficción, posteriormente su hijo D. Manuel publica *Colección de algunas poesías publicadas desde la entrada del ejército libertador* (1822); e) el concepto de literatura estaba íntimamente asociado al de utilidad pública,

pero ya empieza en la segunda década del XIX a perfilarse un significado estético del concepto y simultáneamente una preocupación por el espacio social de la producción literaria y la responsabilidad moral vinculados con la afirmación de fronteras culturales propias; f) en 1824, el propio Unanue sienta las bases para una distinción entre el discurso literario, el didáctico y el científico (237-248). Estos usos del término nos obligan a prestar atención a textos que hoy no podríamos considerar literarios, pero que en este periodo eran producidos y consumidos como tales. Adicionalmente, este proceso nos advierte de las diversas cargas semánticas que todavía conserva el término *literato* y *literatura* en otras etapas del XIX.

Antonio Cornejo Polar sostiene que la Independencia implica la formación de un nuevo público que negocia otra articulación con la literatura, exigiéndole condiciones inéditas hasta entonces (1994:13). Aunque Cornejo considera el costumbrismo como el punto de inflexión, podemos encontrar este nuevo pacto de lectura (escritor representante y portavoz de la opinión pública a la cual intenta modelar) en algunas de las páginas del *Mercurio Peruano*.

### **2.1.2 Discronismos y características generales**

Una visión lineal de la historia literaria se construye sobre áreas secuenciales, causalidades y oposiciones; por ello es imposible eludir un sustrato generativo y teleológico. En contraposición, Fernando Burgos sostiene que toda lectura de la modernidad es re-creación y donde lo radial, los trasvasamientos y desplazamientos sustituyen las linealidades,

causalidades y oposiciones (Hervé Le Corre, 2001: 73-4). Retomando esta propuesta, no hay fechas definitivas para separar dos periodos literarios determinados. No solo es posible encontrar supervivencias de una etapa anterior muchos años después de haberse iniciado una nueva etapa<sup>19</sup>, sino también encontrar textos que se adelantan notoriamente al paradigma hegemónico de su época<sup>20</sup>. Siguiendo la propuesta de Raymond Williams (1994), que explica las relaciones entre cambio social y cambio cultural, todo periodo sociocultural posee un dinamismo que se expresa en formas dominantes, residuales y emergentes. Las formas culturales dominantes están íntimamente integradas a los mecanismos sociales de dominación y son el espacio donde se despliega la reproducción cultural, lo residual es la “obra realizada en sociedades y épocas anteriores y a menudo diferentes, pero todavía accesibles y significativas” y lo emergente es “la obra de diversos tipos nuevos (...) accesibles como prácticas” (189-190).

Ejemplos de estos discronismos son los significativos poemas neoclásicos “El Perú” (1856) y “Constitución Política” (1859) de Felipe Pardo y Aliaga, y la “Reclamación de los vulnerados derechos de los hacendados de las provincias literales del departamento de Lima” (1833) de José María de Pando. Esta última es quizá la más alta pieza de la oratoria neoclásica peruana<sup>21</sup> y simultáneamente un alegato político que defiende los intereses de los hacendados costeños e implícitamente un gobierno autoritario de

---

<sup>19</sup> Las novelas predominantemente románticas de José Antonio de Lavalle y los artículos de costumbres de Abelardo Gamarra son dos ejemplos conocidos de estas supervivencias.

<sup>20</sup> Las novelas neoclásicas de Olavide constituyen un empleo de una forma discursiva que será continuada en su vertiente letrada solo más de tres décadas después en la tradición cultural peruana.

<sup>21</sup> Un análisis detenido de este texto puede leerse en mi artículo “José María de Pando y la consolidación del *sujeto esclavista* en el Perú del siglo XIX” (1996).

filiación cultural española. El canto de cisne de la retórica neoclásica se prolongó por varias décadas e incluso convive residualmente con el desvaído romanticismo. Por otra parte, en varios autores -Pardo y Aliaga, Larriva, José Joaquín de Mora- encontramos textos que se adscriben al neoclasicismo dominante y otros que pueden filiarse al costumbrismo emergente.

Nuestra etapa está dominada por una línea neoclásica (Carrió La Vandra, Unanue, Pando, Olmedo, Pardo), que articula el circuito letrado culto, pero convive con manifestaciones residuales barrocas (el propio acto de la independencia tiene claras resonancias de una fiesta barroca<sup>22</sup>) y emergentes sensibilidades prerrománticas que en los circuitos cultos buscan una ruptura con los temas y fuentes hispánicos (Sánchez Carrión, Mora, Vidaurre) y encuentran en ciertos códigos populares una feliz conjunción (Melgar). Además, es posible identificar una línea emergente costumbrista asociada con el neoclasicismo (Pardo) y entremezclada con el prerromanticismo (Larriva). Por su parte, algunas formas discursivas populares encuentran en la prensa y los pasquines un espacio para formularse y difundirse directamente asociadas a las luchas políticas del periodo, pero son minoritarias frente a la retórica neoclásica<sup>23</sup> que predomina en la prensa. Finalmente, las formas andinas de la elite culta empiezan su lenta reorganización después de la derrota política y sociocultural de 1780

---

<sup>22</sup> El desfile previo que incluía a la Universidad, la Iglesia, los jefes militares, los oidores y la nobleza; la repetición del acto ceremonial en diversas plazas, el dinero arrojado a la plebe para incrementar el regocijo, y “la costosa decoración de caprichosas iluminaciones, peroglíficos, inscripciones, arcos, banderas, tapicerías y otras mil invenciones” nos remiten a la estructura y a la construcción de sentidos propias de la fiesta barroca colonial (*Gaceta del Gobierno de Lima Independiente* del 1 de agosto de 1821, 23-25).

<sup>23</sup> Un ejemplo notable de la irradiación de la retórica neoclásica en los discursos políticos militares se puede observar en varios artículos del *Correo Literario de Puno* (1834).

(Juan Bautista Túpac Amaru, José Domingo Choquehuanca y Justo Apu Sarahuara).

En este periodo, el género privilegiado es la poesía (de tono épico antes que lírico), y sus formas frecuentes: odas, epigramas, sonetos, himnos. Entre las formas populares destacan las coplas, romances, yaravíes y letrillas. Los textos en prosa recurrentes son artículos, cartas, pasquines, alegatos, memorias, relaciones de viaje, panfletos; muchos no son ficcionales, pero eran recepcionados como literatura y seguían una compleja retórica establecida. El teatro recupera relevancia al final del periodo estudiado, es interesante constatar como 1780 es una fecha que marca el final del barroco andino expresado fundamentalmente en el teatro quechua y 1830 es el inicio de un teatro criollo republicano. Antes que el libro, el formato privilegiado es el periódico y la revista donde se encuentran gran parte de los textos de este periodo. Aunque no existen reflexiones sistemáticas sobre la literatura en esta etapa, cabe mencionar artículos del *Mercurio Peruano* que discuten sobre las bellas letras, la oratoria y los yaravíes y las recopilaciones de Guillermo del Río y su hijo como formas embrionarias de metatextos e historias literarias.

Cada texto significativo construye sus propios precursores, sus ondas expansivas afectan el pasado y el futuro y, por el juego de intertextualidades, revalúa la historia literaria. Por ello, consideramos necesario revisar someramente dos textos anteriores a nuestro periodo, pero que poseen una proyección indubitable en aquél.

### **2.1.3 Notas sobre algunos textos narrativos del periodo**

### 2.1.3.1 El morral lingüístico y la mirada étnica de *El Lazarillo de ciegos caminantes*

Mariselle Meléndez (1999), una de las mayores especialistas en este libro, sostiene que

el autor emprendió un viaje discursivo que buscaba descubrir los problemas que caracterizaban a unos territorios que cada vez se separaban más social, política y económicamente de España (...) su viaje se convierte en una metáfora del orden que de acuerdo con él era imprescindible para controlar el espacio americano y la heterogeneidad racial, étnica y cultural que caracterizaba a sus habitantes (24).

*El Lazarillo de ciegos caminantes* es un texto que construye una situación comunicativa ficcional al interior de la diégesis, un travestismo étnico que no logra ocultar la visión hegemónica española caracterizada por una velada crítica a las instituciones coloniales y un profundo desdén por las comunidades subalternas. Sin embargo, el uso del lenguaje popular, afroperuanismos y voces quechuas le otorgan una densidad léxica que remite a incipientes procesos de transculturación. Esta riqueza del plano del discurso es sabotada por los estereotipos y exclusiones sociales que se legitiman en los mundos representados. El texto formaliza un recorrido geográfico (Montevideo-Buenos Aires-Lima) y simultáneamente un violento desplazamiento simbólico en la valoración de la identidad mestiza<sup>24</sup> como representativa del espacio americano: el autor implícito desea y propone una utopía racial donde cada grupo étnico (españoles, indios y negros) mantiene su pureza, operación ideológica que está limitada por las ambigüedades identitarias del sujeto de la enunciación: el seudónimo Concolocorvo, con

---

<sup>24</sup> Sobre este punto debe consultarse el interesante artículo de Mariselle Meléndez: "The reevaluation of the image of the *Mestizo* in *El Lazarillo de Ciegos Caminantes*" (1994).

claras resonancias a la cultura afroperuana, el indio Calixto Bustamente Carlos Inca y el español Alonso Carrió de La Vandra.

El propósito moral y pragmático, la diestra adjetivación, la inserción de anécdotas, el humor y las frecuentes ironías serán estrategias retomadas por muchos autores decimonónicos. El proyecto ideológico del texto que podemos asociar a la exacerbación de lo *claro* y lo *distinto* y las políticas de control y clasificación propias del reformismo borbónico, constituirá un mito de origen que va a operar sobre la producción de sentido de muchos textos del XIX; por ello, el lamento por las consecuencias sociales del mestizaje indiscriminado y el violento castigo simbólico a los sujetos que promueven mezclas interétnicas aparecen en diversas narraciones. Así mismo, la deshumanización de las comunidades afroperuanas e indias en la representación constituye otra constante en gran parte de la literatura decimonónica.

#### 2.1.3.2 Los silencios e implícitos de la *Genealogía*

El texto denominado posteriormente *Genealogía de Túpac Amaru* es una petición que presentó José Gabriel Túpac Amaru a la Real Audiencia de Lima en 1777 cuya intención pragmática era probar su filiación y ascendencia directa del último soberano del imperio de los incas y exigir los privilegios sociopolíticos <sup>25</sup> que por ello le correspondían.

García Bedoya ubica este texto como bisagra entre la fase reformista del Renacimiento Inca y la fase insurreccional (1996: 212). John Beverley

---

<sup>25</sup> Del propio documento se desprende que dichos privilegios incluían entre otros: merced de tierras, la exención de servicios personales, colocar Cadena Real y Armas Reales en su casa y tener un asiento en los Concejos.

(1999) sostiene que el texto está inmerso en las formas discursivas del orden jurídico colonial, pero el peso excesivo concedido a la elaboración retórica del documento revelaría la intención de establecer al autor como un sujeto altamente competente en los códigos de la ciudad letrada y la construcción de una relación paritaria entre el autor del texto y los interlocutores españoles y criollos. Aunque posee elementos autobiográficos, este texto está más cercano a una versión ampliada de la *prueba de limpieza de sangre* que a una autobiografía (50).

El texto es un alegato jurídico dividido en dos partes. En la primera, se presenta un conjunto de hechos y de instrumentos que probarían la descendencia del autor del último Inca Felipe Túpac Amaro. En la segunda, intenta descalificar los instrumentos (copias de dos reales cédulas) presentados por la parte contraria (Diego Felipe Betancur) y sus argumentaciones que se apoyan en testigos de dudosa calidad y hechos no probados fehacientemente. Un aspecto interesante es anotar que Diego Felipe Betancur actúa por medio de un apoderado, Don José Vicente. Este último ha incluido en el expediente los textos de Garcilaso, Herrera, Calancha, y las historias de Don Martín de Arvieta y Fray Pedro de San José Betancur. Del alegato se infiere que estamos ante la validación de su argumentación con textos canónicos del sistema letrado. Por otro lado, hay que recordar que estamos ante la disputa legal de un mestizo vinculado a poderes políticos y religiosos contra un cacique indio.

En el aspecto formal, encontramos un discurso regido por la claridad y la lógica. Se emplean metáforas: “por más que acumule documentos y figure edificios suntuosos, porque éstos han de rendirse, si sus cimientos son



débiles y falibles” (19), “porque de lo contrario la falsedad revienta por todos sus poros” (25), “la falsedad como se fabrica en las tinieblas del fraude, es de difícil probanza” (36), “dicha Real Cédula respira falsedad”; ironías: “cerebrinas reflexiones de Don José Vicente” (43); expresiones coloquiales: “tiró la piedra y escondió la mano”; y refranes: “ al buen pagador no le duelen las prendas” (44).

En este texto encontramos dos aspectos claves para el desarrollo de los acontecimientos venideros y para nuestra incipiente historia de las mentalidades: a) la autorrepresentación del sujeto de la escritura y b) la sintética representación de la historia de la conquista y aniquilamiento de los incas, donde los silencios son elocuentes.

No solo se insiste en la calidad de descendiente directo de los Incas, sino en el honor del sujeto de la escritura, así: “no me probará que yo haya entrado una sola vez en pulpería ninguna; porque los vínculos del honor de mis mayores, que circulan en mis venas, envueltos en su propia real sangre, me enseñan bien la estimación y el aprecio que me debo dar” (45)<sup>26</sup>. Esta conciencia de pertenecer a una familia real y poseer nobleza de sangre será un capital simbólico central en la sublevación posterior. El orgullo de ser indio puro y combinar el derecho hereditario y la legitimidad popular también son claves en la autopercepción: “cuando es público y notorio, y mi misma inspección manifiesta que soy indio por todas partes; pero descendiente del Inca último, que soy actual Cacique por legítima sucesión y por general aclamación de mis pueblos” (54). Sin embargo, todavía conviven discursivamente expresiones como: “fiel vasallo de Su Majestad Católica” (53)

---

<sup>26</sup> Recuérdese que las pulperías eran los espacios de socialización de la plebe urbana y poseían una carga semántica negativa asociada al caos y el descontrol por el consumo de alcohol.

y “descendiente de aquellos que en el gentilísimo fueron Emperadores de estos Reinos” (53). Estos enunciados se van a configurar como incompatibles en los años venideros.

El autor no se refiere directamente a los hechos de la Conquista, sino que interpone la mediación de las “Historias” (por el propio documento, podemos concluir que se refiere al conjunto de textos de Garcilaso, Herrera, Calancha y otros) y las pruebas ofrecidas por Juana Pilcahuaco en 1609. Curiosa fusión del Libro y la historia personal que nos ofrece aparentemente una escueta sucesión de hechos; sin embargo, podemos encontrar una reiteración semántica: “bisnietos y descendientes de Don Felipe Túpac Amaro, Manco Inca y Huayna Cápac, señores que fueron de estos Reinos” (15), “Don Felipe Túpac Amaro, último inca del Perú” (20), “Don Felipe Túpac Amaro, último Rey del Perú” (56), hay casi una obsesiva tendencia a reafirmar el señorío de los Incas sobre estas tierras, obviamente se pretende trasladar esos derechos (plenos en el pasado, latentes en el presente) al propio sujeto de la escritura. Casi sepultada por los datos, hay una tenue acusación contra los españoles cuando alude al último Inca: “al fin murió mozo, desgraciadamente, el año de quinientos setentaydos” (42). Hay una elisión de la escena fundacional (Atahualpa-Pizarro) y no hay condena ni lamento por la llegada de los españoles a estas tierras, silencios que obedecen a la función pragmática y al marco discursivo del texto. No olvidemos que el silencio, a diferencia del olvido, puede funcionar como modo de gestión de la identidad (Jelin, 80).

El texto estudiado revela el doble juego del cacique: buscando la legitimación jurídica de su ascendencia en el sistema occidental para poder validar su liderazgo entre las elites andinas en la posterior sublevación. Esta oscilación del lugar de la enunciación lo constituye como un sujeto competente en dos sistemas culturales y revela que las diferencias entre ambos no eran antagónicas y que las elites andinas buscaron, antes de iniciar la sublevación, una nueva re-articulación con el orden imperial. Si bien la concepción integrista y organicista de los Habsburgo ya había sido abandonada por la visión racionalista y burocrática de los Borbones, la *Genealogía de Túpac Amaru* todavía responde a los presupuestos que convertían al Virreinato del Perú en un reino que formaba parte de un Imperio que integraba y reconocía un lugar a las elites locales.

En lo que sigue de este apartado, no pretendemos ofrecer una exhaustiva relación de los textos narrativos de este periodo, sino comentar críticamente las singularidades y proyecciones de algunos de los más significativos. Por ello, hemos elegido textos del *Mercurio Peruano* (1791-1795), *Cuarenta años de cautiverio. Memorias del Inca Juan Bautista Túpac Amaru* (1822), textos de la prensa doctrinal de la independencia y una de las novelas de Olavide. Intentaremos establecer la reconstrucción de las condiciones socioculturales de producción textual, la identificación de la lógica interna de los sentidos y la intención pragmática del autor textual en estos textos narrativos.

#### 2.1.3.3 El *Mercurio Peruano*: la matriz del periodo

El *Mercurio Peruano* (1791-1795) es el punto referencial más importante en la consolidación del sistema literario de elites del XIX. Jean Pierre Clément sostiene que el *Mercurio Peruano* (MP) es el primer periódico –en el sentido moderno de la palabra– del virreinato porque contiene autores múltiples, artículos variados, secciones regulares, informaciones prácticas y periodicidad fija y respetada. Además, fue un órgano apegado a las Luces y con colaboradores relevantes, quienes iniciaron el largo camino del Perú hacia la modernidad (1997, I: 17). Precisa Estuardo Núñez que la mencionada revista manifestó simultáneamente un gran interés por la cultura europea y una profunda inquietud peruanista; sus redactores compartían una visión universal de la cultura que se formalizó mayoritariamente en un humanismo afrancesado (1988: 65).

José Antonio Rodríguez Garrido ha estudiado los significados del término *literatura* en el MP e identifica tres sentidos restringidos a lo útil y didáctico: a) discurso regido por la moral pública y la educación que corresponde al ensayo costumbrista o a la moral social; b) discurso crítico sobre las artes plásticas o discurso científico; c) obras literarias, en las propias palabras del prospecto del MP, “la dulce Poesía, la crítica juiciosa, las Fantasías jocosas, los Apólogos alegres, las historietas alegóricas, y todo lo que la honestidad, la Religión y el decoro público pueden permitir a la viveza y al chiste” (1993: 34). La importancia de este tercer sentido no solo está referida a su posición precursora de la concepción moderna de literatura como práctica social cuyos productos simbólicos se caracterizan por su carácter estético y su soporte discursivo verbal (García Bedoya, 2000: 21), sino que nos indica un conjunto de formas discursivas (crítica, fantasías,

apólogos, historietas) que provienen de voces griegas y latinas y cuyas tres últimas son las formas embrionarias del cuento, la fábula y la tradición. Por otro lado, esta percepción de la esfera literaria, limitada y subordinada por la religión y la moral privada y pública, apunta a uno de los ejes centrales del discurso literario decimonónico.

Rodríguez Garrido<sup>27</sup> establece que en el *MP*, “la poesía aparece (...) como un modelo de elocución que permite expresar con brevedad y precisión el tema en disputa (...) lo esencial es el tema de conocimiento que se pretende aclarar; el texto poético es mera ejemplificación de ello” (37). Esta subordinación del ámbito de la expresión al ámbito del contenido conduce al poema didáctico (39). Además, considera que entre los textos literarios consignados en el *MP* destacan la presencia de fábulas sencillas y vulgarizadoras al estilo de Iriarte y Samaniego, un poema “La Galiada” que condena los males de la Revolución Francesa, varios poemas de tipo religioso, traducciones de Horacio, pervivencia de textos barrocos, como los de Caviedes (41-44).

Una presentación exhaustiva de la vocación omniabarcadora y de los disímiles estratos de la palabra *literatura*, se encuentra en el “Discurso inaugural pronunciado el 21 de abril de 1783, por un Socio de la Asamblea literaria que comenzaron a formalizar algunos jóvenes estudiosos baxo el nombre de Academia de la Juventud Limana” (*MP*, V; 163: 202-205; 164: 206-210) de Fray Tomás de Méndez y Lachica. Este texto constituye una aguda y completa visión del sujeto ilustrado, imagen que será uno de los

---

<sup>27</sup> Analiza con detalle “Aventura de la Sociedad en orden al Amor” (*MP* I, 7: 52-55), “Tertulia Poética Remitida a la Sociedad” (II, 34: 312-313; II, 36: 15-16), “Razonamiento sobre el origen y caracteres de la poesía, pronunciada en la cuarta reunión de la Academia de los Poetas de Lima” (II, 52: 150-157; II, 62: 250-263).

paradigmas para gran parte de los escritores del XIX. Como en otros textos del *MP* se explicita una conciencia de interacción entre los lectores y los redactores: “las infatigables tareas de Vms. Vindican el honor obscurecido de los literatos del Pais, fomentan su cultura, propagan el buen gusto, electrizan los espíritus con el gaz de la razon, de la filosofía de la humanidad, del patriotismo” (200). Además de la imagen atrevida que se condice con los avances científicos de la época y del tópico criollo (“los felices y aventajados ingenios que este suelo produce”) (201) destinado a rebatir los todavía existentes prejuicios contra las capacidades mentales de los americanos, lo interesante de esta pieza de oratoria es la construcción del sujeto ilustrado como héroe sociocultural que anuncia la centralidad de esta visión en los años venideros.

El hombre de letras consagra su vida al trabajo a favor de su comunidad, busca el comercio de los sabios, elabora ideas que benefician a todos, “su eloqüencia fixará los fundamentos sólidos de la moral (...) su discurso pues, y sus escritos, serán el medio que emplee en formar hombres de bien, fieles vasallos, buenos ciudadanos” (205). Los diversos ámbitos que debe recorrer el sujeto ilustrado pueden condensarse en los predios de la ciencia y de la política y en las figuras del científico y del hombre de estado; la primera para servir a toda la humanidad, la segunda para servir a su comunidad. Esta concepción subyace en casi todo el XIX: en las primeras décadas, el hombre de letras irá separándose del científico y solo al final del siglo, encontraremos indicios de una independencia de la política. La Academia es el instrumento para cumplir los fines de la Patria y una de sus funciones centrales, la lucha contra “la barbarie y la ignorancia” (209). Esta

confianza ciega en la escritura para forjar identidades y comunidades no puede obviar el lado oscuro del proyecto ilustrado, la voluntad de control y disciplinamiento ejercida contra el *bárbaro* (el indio y el negro) y el *ignorante* (los sectores populares). Herencia ambivalente que será capital en las tecnologías políticas de los proyectos culturales del XIX.

Se complementa esta apología del sujeto ilustrado con las operaciones de asignarle determinado sentido al pasado histórico. En un desaliñado poema de versos pareados, Joseph Torpas de Ganarilla (VI, 176: 17-25; VII, 227:159-166) intenta una reconstrucción –mediante semblanzas– de los catorce incas y los primeros virreyes. Sin alcanzar la riqueza conceptual de *Lima Fundada* de Pedro Peralta Barnuevo ni las eficientes estrategias retóricas del *Romance heroico* por el nacimiento de Carlos IV o *La Galiada* aparecidos también en el *MP*, es un texto significativo porque nos permite estudiar las contradictorias imágenes que despliega un ilustrado respecto del pasado inca. El texto desde la presentación establece una continuidad entre los incas del pasado y los criollos del presente: “mi amada Patria (...) es la ilustre progenitora de los sublimes y esclarecidos ingenios que han florecido en estos climas desde la más remota antigüedad” (17), refiriéndose a las capacidades de los incas, las califica de “originales y excelentes con su industria y sagacidad” (18). Manco Cápac aparece como un héroe cultural que se dedica a enseñar las ciencias y las artes por todas partes y que consiguió “que los Indios se ilustrasen” (19). Por otro lado, existe una clara conciencia y orgullo del la pertenencia al lugar de la enunciación: “Que consagra un *Pastor* á tu memoria, /Cantando en las orillas del Rimác” (19); por ello, en esta historia política Pachacútec no conquista a los pobladores

que habitaban el espacio de la futura Lima: “No fueron los Rimanos conquistados, /sino de Pacha-cutec confederados” (23); así se destaca que solo esta provincia no sufrió cautiverio. La Conquista es presentada como una continuidad, el propio Huayna Cápac “mando en su testamento á los Peruanos, /Que abrazaran con gusto y fe sincera/ Las leyes de otra gente forastera” (25); se repiten las viejas acusaciones de Xerez contra Atahualpa (tirano y asesino de su hermano); se asigna un papel determinante a la Divina Providencia que “Con su antorcha luciente y misteriosa, / Quiso que esta Nación supersticiosa,/ Conociese al Dios vivo y verdadero” (25) y sintetiza adecuadamente el proceso de colonización cuando se refiere a las armas, las letras, la religión y las leyes como pilares del nuevo orden. La visión de la Conquista es tradicional y responde a viejos patrones discursivos, pero lo novedoso es la pretendida continuidad espacial y cultural que se establece entre el pasado inca y el presente criollo, y el exacerbado orgullo limeño. Lo primero indica que parte de las imágenes de la poesía incaísta de la independencia ya circulaban entre los letrados y lo segundo remitirá al ambiguo papel desempeñado por Lima en las guerras de independencia (la importancia de Lima estaba ligada a las formas políticas coloniales; por consiguiente, la independencia fue valorada ambivalentemente por la elite criolla limeña).

En el *MP* se desarrolla un interesante debate sobre el indio y el yaraví conformado por un conjunto de textos fundamentales para comprender las conflictivas percepciones de los ilustrados sobre las formas discursivas andinas. En un “Rasgo remitido por la sociedad poética sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravies” (III, 101: 284-291) de autor



anónimo, un personaje diserta sobre la música, “contrayéndose especialmente á la de los Yaravíes que es originaria de nuestra Patria” (285). Obsérvese la aceptación de una forma discursiva andina como distintiva de lo propio y la percepción de la patria imaginada como un conjunto de rasgos culturales singulares. Más adelante, se sostiene que:

¿Quien no se sentirá conmovido al oír esta canción entonada en su ayre natural y patético? Precisamente el Yaraví influye tristeza: su origen es el mas tétrico, y su memoria la mas dolorosa: los versos que se acomodan á estas canciones son tan análogos a la composición música (sic), que difícilmente se encontrara union mas bien guardada, y esta es la excelencia mas noble de los Yaravies (285).

Párrafo revelador ya que indica la capacidad del yaraví de conmover a todos, más allá de su filiación cultural. Adicionalmente, debe destacarse la conciencia de que esta canción poética es una unidad indisociable entre música y letra, donde la primera mantiene cierto predominio. Luego de un detenido análisis de los tonos y las estructuras musicales del yaraví, y de los efectos resultantes de su poderío y natural gravedad, se incide en las composiciones poéticas y se afirma que contribuyen a crear el efecto devastador de tristeza porque se refieren a la funesta memoria del objeto amado, a la desesperación de una imaginación celosa o a las tiranías del amor:

De suerte que según es el dolor que aflige, así se le acomodan los versos. De estos unos son endechas de cinco sílabas, otras de seis y siete; y tambien se componen redondillas, quintillas, quartetas, décimas y glosas: pero lo mas maravillosos es, que el metro lo adornan de símiles muy oportunos, comparaciones propias y figuras adecuadas; se vierte varios y hermosos trozos de mitología y amenizan el pensamiento con exemplos de aves, selvas, río, montes y otros semejantes (286).

En ningún texto del sistema literario de elites del periodo anterior, podremos encontrar un elogio tan completo de una forma discursiva andina. Aunque se conserva la sorpresa que esconde el prejuicio y hay un claro

intento de adscribir el yaraví a las formas discursivas occidentales, el texto es un quiebre en la formalización del *otro* indígena. Más adelante, se añade la irreductibilidad como una característica de este fenómeno cultural, es decir, la extrema singularidad del indio y del yaraví. La conclusión es obvia: el yaraví es una metonimia del indio, pero la perturbadora descripción de este último configura una estrategia que incide en la diferencia.

Su natural, su condicion, su genio y su humor, todo es propenso á lo pánico y triste: sus habitaciones son oscuras, de baxas techumbres y de fábrica melancólica: su comida parca y la mas frugal: su lecho humilde y en el suelo: hasta su vestuario es de unos colores extraños y tristes; por lo qual todo cuanto el Indio, hace, dice y piensa, es acompañado de una natural seriedad que les influye su temperamento. Gustan solo de oír el lúgubre canto de las Cuculies y de otras aves agoreras y funestas, porque solo aquello tenebroso les acomoda (287).

Las isotopías semánticas (tristeza, seriedad, tenebroso) forman parte de la representación tradicional de las elites coloniales letradas del otro indígena. Lo nuevo consiste en evitar dos tópicos discursivos: a) la adscripción explícita o implícita del indio a la barbarie y b) el menosprecio de sus productos culturales. Por el contrario, el texto establece que “los Yaravíes, Cachuas y otras canciones indicas son las mas excelentes que se conocen; pues hermanando la Música y la poesía en el lleno de sus composiciones; resulta una órden y naturalidad la mas necesaria y recomendable” (288). Estamos ante un punto de quiebre en la representación, pero todavía se conserva una fisura en el discurso: elogio del yaraví e inclusión de esa forma discursiva en la experiencia cultural nacional y simultáneamente la creación de barreras simbólicas que separan al indio del resto de la comunidad. Esta avanzada percepción de las formas discursivas andinas explica plenamente la ulterior poesía de Melgar y permite establecer

un fuerte vínculo entre estos ilustrados reformistas y el joven independentista más allá de las posiciones políticas.

Además, en este artículo, hay una mención al problema lingüístico cuando se sostiene que “La Música de sus Yaravíes se revista de quanto ayre tétrico y melancólico es imaginable; y que la poesía en su idioma siga el mismo orden de gravedad y grandeza” (288). Aquí tenemos una alusión directa al quechua, lengua originaria del yaraví que plantea un conjunto de interrogantes: ¿sabe quechua el autor para apreciar la “poesía en su idioma”?, ¿era posible escuchar en Lima un yaraví quechua?, ¿cómo se transmitían los yaravíes entre los productores indígenas y los letrados criollos? Aunque no podemos contestar estas preguntas, la inclusión de un “yaraví” en el artículo nos da algunas pistas. Los doce cuartetos de versos octosílabos con rima asonante crean cinco veces la forma ABCB y cuatro veces la forma ABAB. Si hacemos una ligera comparación con los yaravíes de Melgar, no vamos a encontrar mayores similitudes formales. Más bien, como anota Aurelio Miró Quesada (1998), “en sus paralelismos y juegos bimembres tiene un reflejo de los versos barrocos de las comedias de Don Pedro Calderón de la Barca” (193); incluso la imagen de la “tortolilla” remite al universo cristiano español antes que al mundo andino regido por *urpi* o paloma que serán las imágenes empleadas por Melgar (183-185). Sin embargo, es indudable que el tono desesperado y las isotopías centrales del mundo representado coinciden con el tema tradicional del yaraví (lamento de amores) tal como había sido planteado en el mismo artículo.

La acerba crítica contra este artículo se manifiesta en “Carta dirigida a la Sociedad por el despacho contra el Mercurio número 100” (IV, 107:33-34).

Jean Pierre Clement lo atribuye probablemente a Tomás Joseph de la Casa y Piedra, pero Aurelio Miró Quesada sigue la identificación de André Sas quien considera que el autor es Toribio del Campo y Pando, constructor de órganos, flautista y autor de textos didácticos (2000: 194). En el texto se sostiene que el artículo en cuestión es “un embrión confuso por lo que hace á la canción, y un elogio arrebatado lleno de suposiciones generales, por lo que respecta a sus afectos” (33). Más adelante, “este canto nacional y propio del carácter del Indio, tiene unas modulaciones muy distintas á las de Europa: bien que en lo que hace á la melodía y a la armonía concurre con todos” (34). Es decir, sus estructuras musicales remiten a patrones conocidos, pero su estructura verbal no: la afirmación implícita es que el quechua posee otra estructura versal. El autor de esta carta desarrollará sus ideas en un texto titulado: “Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima, y se critica el Rasgo sobre los Yaravíes impreso en el Mercurio núm. 101” (IV, 117: 108-114; 118: 116-118).

El texto expone cuatro argumentaciones interrelacionadas: a) los yaravíes son composiciones hechas en los tiempos de calamidad. Sus letras hacen relación “á la catástrofe sucedida en el destrono del Príncipe Peruano” (112); b) el yaraví no es la única manifestación musical de los indios, sino que poseen diferentes *Cashuas* para sus festejos placenteros y también sus propios *Cascabelillo* y *Negrito* cuyas modulaciones alegres y vivas invitan a la danza; c) el yaraví publicado en el rasgo no cumple con las características formales (medida, tono, compás) que él encuentra en doce yaravíes que posee; d) ni original ni inimitable, el yaraví es una canción popular como la hay en toda cultura; e) excelsa y sin par es la música de Pergolesi, no el

yaraví que tiene poco mérito porque “las violentas transiciones en que estriba su ser, no permiten el ingreso á la harmonia (...) solo se encuentra en ellos una melodía que adormece el sentido sin que el entendimiento se satisfaga” (116).

Este texto cumple dos funciones pragmáticas: a) descalificar los juicios vertidos en el primer artículo, amparándose en una competencia práctica, un saber musical especializado y la posesión de doce yaravíes que no se difunden; y b) ofrecer una visión completa y aséptica de los cantos y música indígenas. Dentro de la teoría de la pragmática, las presuposiciones son significados adicionales que están implícitos en ciertas expresiones y que cuentan para evaluar la verdad de las oraciones; en este texto destacan: los productos culturales occidentales son superiores a los indígenas, el yaraví no puede interpelar el entendimiento del oyente, el yaraví contribuye a la degeneración de la comunidad andina, y la transmisión y preservación de los yaravíes en textos es altamente corruptible.

En cuanto a las formas discursivas de la plebe urbana, el *MP* también se pronuncia cuando condena de manera violenta los cantos de los afroperuanos que acompañan las procesiones. En “Idea de las congregaciones publicas de los Negros Bozales” (II, 48:112-117; II, 49: 120-125) se describe minuciosamente la fiesta de la Infraoctava de Corpus, en su descripción de los desfiles resalta a los miembros de cada nación o casta que van

con unos instrumentos estrepitosos, los mas de un ruido desagradable. Los subditos de la comitiva que precede á los Reyes, van á porfia en revestirse de trages horribles. Algunos se disfrazan de diablos ó de emplumados: otros imitan á los osos con pieles sobrepuestas: otros representan unos monstruos con cuernos, plumas de gavilanes, garras de leones, colas de serpientes. Todos van armados con arcos, flechas, garrotes y escudos: se tiñen las caras de

colorado ó azul, segun el uso de sus paises, y acompañan á la procesion con unos alaridos y ademanes tan atroces, como efectivamente atacasen al enemigo. (...) Esta decoración, que sería agradable en una mascarata de carnaval, parece indecente en una función eclesiástica, y mas en una procesion (II: 117).

El autor expresa su rechazo a la música y al vestuario de los esclavos apelando a la configuración despectiva: “ruido desagradable” y “trajes horribles”, la adjetivación denigrante es recurrente en el *sujeto esclavista*<sup>28</sup> a quien además se enriquece con otro elemento clave, el temor, consecuencia lógica de la incompreensión: en lo incognoscible siempre late una amenaza. Es sintomático que los vestuarios de animales siempre lo sean de animales salvajes y agresivos. Refuerza esta circunstancia la gama de armas que blanden los esclavos en estos desfiles. Es evidente que el autor no intenta siquiera escuchar los cantos que acompañaban estas procesiones, sólo percibe unos inquietantes alaridos<sup>29</sup>. Nótese el proceso de envilecimiento: la música de los esclavos se convierte en “ruidos horribles” y su voz en “alaridos”. Más adelante propugna la extirpación de esta manifestación cultural y religiosa de los esclavos con lo cual el *sujeto esclavista* se refugia en los mecanismos de coerción de su sociedad para expulsar la intromisión del *otro* en una esfera clave de su vida social –la experiencia religiosa–. En la continuación de este artículo se alude a las fiestas que celebran en las cofradías y los bailes alrededor de paredes que “están pintadas con unos figurones que representan sus Reyes originarios, sus batallas, y sus

<sup>28</sup> Empleamos esta categoría para denominar los rasgos comunes en la percepción del intérprete de la esclavitud; el que no se define según quién es, sino por el lugar desde donde enuncia y cómo lo hace. El *sujeto esclavista* es un presupuesto conceptual cuya función es delimitar la mirada, la palabra y la sensibilidad del intérprete de la esclavitud. La operación conceptual predominante del *sujeto esclavista* es la oposición, creando una red epistemológica de oposiciones vinculadas (Velázquez Castro, *El revés del marfil*, 98 y ss.).

<sup>29</sup> Imposible no asociar esta descripción con la vieja expresión: “boda de negros”, que “se aplica a qualquier funcion en que hai mucha bulla, confusion, grito y algazara: por semejanza á tales bodas” (*Diccionario de autoridades*, 662).

regocijos" (121), se menciona que dichos bailes se complementan con cantos.

El *MP* es un momento decisivo en la gradual instalación de la cultura de lo escrito en nuestra sociedad: el sueño ilustrado de una comunidad de escritores y lectores que interactúan constituye una experiencia de incipiente modernidad. Su preocupación por el otro (andino y afroperuano) lo convierten en un texto que enfrenta los problemas de la multiculturalidad peruana. Además, funda un modelo textual hegemónico en el XIX: la revista que formaliza categorías de identidad y procesos de construcción simbólica de lo nuestro en su articulación con proyectos sociopolíticos. En ese marco se inscriben los incipientes debates sobre la mujer y su posición social<sup>30</sup> e incluso los fascinantes artículos sobre los homosexuales limeños, donde se describe un sarao de travestidos.

Las características del *MP* son: la elaboración de una imagen de la totalidad social, la vocación de totalidad del saber, el afán de convertir el discurso en acciones políticas, el carácter heroico asignado al hombre de letras, la oscilación cultural entre lo propio y lo ajeno. Estos rasgos, pese a las obvias diferencias ideológicas, perdurarán en las otras dos grandes revistas de nuestra historia: *La Revista de Lima* (1859 –1863/1873) y *Amauta* (1926-1930).

---

<sup>30</sup> En el *MP* se intensificó la preocupación por las características sociales de la mujer y se multiplicaron las representaciones de la condición femenina y de las relaciones familiares y domésticas. Todo ello era parte de una tecnología social que criticaba acremente el presente y proponía una nueva función y un nuevo lugar para la mujer. La nueva concepción masculina incidía en dos aspectos: la instauración de la mujer como sujeto de conocimiento y la reclusión de la mujer en el ámbito privado. Ya en pleno siglo XIX, el segundo aspecto terminará atentando contra el primero. Sobre este punto, puede consultarse el artículo de Claudia Rosas "Jaque a la dama. La imagen de la mujer en la prensa limeña de fines del siglo XVIII" (1999) y mi artículo "La intimidad destapada: la representación de la mujer en el *Mercurio Peruano* (1791-1795)" (2001a).

#### 2.1.3.4 Memoria del sobreviviente o filiaciones andinas imposibles

El texto más significativo del sistema literario de las elites andinas en este periodo está asociado a filiaciones y memorias. Es conocido como *Cuarenta años de cautiverio*<sup>31</sup>, pero el título original es *El dilatado cautiverio, bajo el gobierno español de Juan Bautista Tupamaru, 5º nieto del emperador del Perú*. Estamos ante un libro de memorias donde el autor narra un acontecimiento decisivo de su vida: la sublevación y derrota indígena en 1780 y los cuarenta años de cautiverio padecidos como consecuencia de ella.

El texto de Juan Bautista realiza tres operaciones imbricadas: a) establecer una continuidad directa entre la Conquista y la sublevación de 1780, b) presentarse como una víctima del despotismo español; según Beverley su prolongada prisión es una metonimia de la degradación del dominio colonial español (1999: 51) y c) vincular la rebelión de Túpac Amaru con las guerras de independencia. Estas operaciones asignan sentido al pasado y tienden lazos históricos entre el pasado, el presente y el futuro, tomando como punto axial la sublevación de 1780.

Establecer discursivamente una línea de continuidad semántica entre la conquista española y el conflicto militar entre Túpac Amaru y el ejército español colonial tiene como principal objetivo legitimar la sublevación y filiar a los actores de la rebelión con los Incas, nótese la evidente confluencia pragmática con la *Genealogía*. Tres ejemplos: Areche “toma la resolución de sus padres, y como ellos derramar la sangre de los indios por torrentes con

---

<sup>31</sup> Título que le asigna Francisco A. Loayza como él mismo explica en el prólogo a su edición (1945: 13).



igual desprecio, y ferocidad” (21-22), “nos convencimos bien costosamente de que los tiranos no tenían palabra, y que bajo de los que estábamos pertenecían a los que bajo de esta misma garantía sacrificaron a nuestros últimos Incas” (32), “el cura de Pomacanchi fue el ejecutor de esta obra y así le imprimió un carácter religioso como el padre Valverde, con la Biblia en la mano santificó el primer asalto a la vida del último Inca” (33-4).

La autorrepresentación del sujeto construye la perspectiva de un sobreviviente. Incluso, se puede notar la sorpresa por haber sobrevivido y el afán de igualarse en el sufrimiento con el hermano muerto. Sus desventuras<sup>32</sup> son narradas minuciosamente y se incide en su carácter ejemplar: los tormentos sufridos y el prolongado cautiverio son signos elocuentes del despotismo español. Cabe indicar que el hipotexto de muchas secuencias narrativas es la Biblia, específicamente el Calvario de Jesús; así Juan Bautista es sometido a vejámenes públicos en la ciudad montado en un burro, los propios indios que quiso liberar se burlan de él, una sola persona se apiada de él y lo ayuda. Posteriormente, forma parte de una caravana de hombres, niños y ancianos que, arrastrando sus cadenas son conducidos desde el Cuzco a Lima. La travesía dura emblemáticos cuarenta días. Todos los prisioneros sufrieron innumerables caídas y mayores vejámenes por no poder dominar a sus potros, salvo Juan Bautista que había recibido del indio compasivo un caballo dócil. Nuevamente, como en la Conquista, el caballo derrota a los indios, pero ahora el héroe de estas memorias logra dominar al suyo. En esta travesía, nuevamente, solo una persona se compadece de ellos y les brinda aguardiente. Su madre fallece después de que por “tres días

---

<sup>32</sup> La travesía siguió esta secuencia Surimana – Cuzco – Lima – Río de Janeiro – Cádiz – Ceuta (ciudad del Imperio español en el norte de África).

había pedido agua con toda ansiedad” (38). En Lima, son reclusos por cinco meses en unos calabozos, donde continúan las prácticas de deshumanización al “tener que atestiguar, o sufrir la presencia de nuestros compañeros en todas nuestras diarias secreciones” (40). Finalmente, con grilletes y cadenas, son trasladados a unos botes en el Callao, muchos caen y son golpeados; a Juan Bautista un joven lo ayuda a alcanzar el bote. Esta tercera muestra de solidaridad y compasión revela como las estructuras narrativas de estas memorias responden también a códigos ficcionales donde la figura del héroe recibe un conjunto de anónimas ayudas que le permiten cumplir su tarea.

Quizá la más ambigua de las operaciones es la vinculación del acontecimiento nodal de 1780 con las guerras, lideradas por los criollos, de independencia. Es interesante constatar cómo el sujeto de la enunciación establece una contraposición entre las vertiginosas mutaciones sociales de los últimos años y su supuesta inmovilidad sociotemporal. El sujeto ha estado fuera de la Historia, recluso en un espacio que le impedía superar el trauma de la derrota; por ello, su propio cuerpo y voz son sobrevivientes del exterminio y dan testimonio de ello por medio de la escritura. Sin embargo, el deseo de escribir estas memorias no surge del propio Juan Bautista, sino que es producto de un contrato que establece con el Secretario del Gobierno argentino Bernardino Rivadavia quien compromete en 1822 a su gobierno a establecer una pensión mensual para Juan Bautista con la condición de que éste escriba de puño y letra sus memorias. El anciano de ochenta y cuatro años demuestra competencia discursiva e incluso talento narrador, como lo prueban las historias que inserta con matices propios de la picaresca para

demostrar la astucia y el engaño inherentes a los españoles (la sustitución del burro y la quiebra del timón en el navío).

Cuando irrumpe el presente, el tiempo de la enunciación, surge el consuelo. Solo la “conflagración universal con que la humanidad hace temblar los tronos” (16) fue la causa de su libertad; por ello agradece a “los hombres que animan esta nueva marcha del mundo” y los exhorta para que “terminen la obra de las luces” (16); “al fin de mi triste carrera veo infalible el reinado de la razón; que el espíritu humano marcha iluminado contra los tronos; que el genio amenaza al despotismo de muerte” (27). La retórica de la Ilustración se hace presente en el texto y se intenta tender puentes con el pasado, pero prevalece la conciencia de la radical otredad de los movimientos actuales. Él ya no es un actor en el presente, sino una sombra, una huella de un pasado distinto que no tiene lugar en los nuevos tiempos.

Las imágenes de la Conquista y de la Colonia se inscriben en un conjunto de tópicos que conforman la consabida contrapastoral del mundo andino (catorce millones de indios muertos, esclavitud, último escalón social, explotados, víctimas del hambre y la miseria). Un asunto singular es el énfasis colocado en el fracaso del sistema judicial: el indio no tiene acceso a procedimientos judiciales imparciales y equitativos. Quizá haya aquí una velada alusión al proceso judicial de su hermano formalizado en la *Genealogía*.

Las metáforas recuerdan a Bartolomé de las Casas: “estos tigres aguzaron sus garras y nada omitieron de feroz para hacer exquisita su presa” (20), “furor canino que los españoles han mostrado” (24), “llegué a creer que la manía de devorar a los hombres era nacional” (35), “era de carácter

singularmente feroz; tenía todas las preocupaciones de su nación (era español); supersticioso, sin moral, inhumano, codicioso” (40). Por ello, se sostiene que el carácter del español tiende al crimen y al asesinato en la experiencia histórica del presente, la cual se proyecta al pasado y así configura una concepción esencialista y racista de los españoles. Esto lo podríamos entender como una mera estrategia retórica, pero la extraña explicación de la derrota de la sublevación indígena indica ya una constante conceptual antimoderna en la visión de Juan Bautista:

aunque peleaban los indios con valor admirable contra sus opresores, no teniendo el arte de matar el mayor número de hombres en el menor tiempo posible, como habían heredado de sus padres la justicia, la frugalidad, la dulzura de carácter y el amor al trabajo y a sus semejantes, su virtud y sus derechos se encontraron sin defensa (...) cayeron bajo el poder y venganza de sus enemigos (19).

Estamos ante una perspectiva estática que construye identidades colectivas fijas y ancladas en un conjunto de rasgos que impiden nuevas relaciones entre ellas. La victoria de los españoles sobre los indios no es el resultado de una circunstancia histórica, sino que obedece a una lógica trascendente. No obstante, se produce la inversión de la representación fundacional: los españoles son los bárbaros y los indios representados metonímicamente por Túpac Amaru son los civilizados: “sus respuestas filosóficas y la firmeza con que las vertía en medio de los mayores tormentos, les hizo ver un alma elevada y superior a los alcances de su barbarie” (23). Incluso, en esta nueva visión, la barbarie se impone, es decir, se modifican los significantes, pero las relaciones de poder se mantienen inalterables.

Siguiendo las categorías difundidas por Jelin (2002), podemos afirmar que, estamos ante un caso de memoria literal que “queda encerrada en sí

misma y (...) no [sirve] para guiar comportamientos futuros en otros campos de la vida, porque los recuerdos literales son inconmensurables, y está vedada la transmisión hacia otras experiencias” (59). Definitivamente, no se logra una memoria ejemplar –mediante la analogía y la generalización el recuerdo conduce al aprendizaje y el pasado guía el presente (50) – y esto impide la plena articulación de este texto con otros posteriores e incluso con la mentalidad y la sensibilidad de sus primeros lectores.

No debe olvidarse la evidente inscripción del texto en los códigos neoclásicos ya que en múltiples ocasiones se destaca la utilidad de la narración: “no creo que sea indiferente mi asunto” (16), “esta historia que aunque desgraciada, pero será útil al mundo” (69). No hay huellas de palabras o estructuras narrativas andinas, estamos ante un texto que responde plenamente a los códigos formales occidentales. Beverley destaca el carácter preformativo de estos textos (*Genealogía y Memorias*), pero advierte que los sujetos autobiográficos contruidos no pueden compararse con el carácter dual de la rebelión que involucró una acción colectiva de una masa indígena y sectores criollos (51).

En síntesis, tenemos una aporía: mundos representados subversivos (legitimación de la sublevación indígena, deshumanización de los españoles y una nueva relación jerárquica sociomoral entre las comunidades étnicas españolas e indias) y una forma discursiva occidental, el español como lengua hegemónica y una competencia discursiva propia de un sujeto letrado occidental. Una explicación parcial es que Juan Bautista se ciñe a las formas discursivas hegemónicas de los lectores y patrocinadores de su obra (criollos letrados); sin embargo, parece lógico concluir que él no puede dejar

testimonio de su historia personal fuera de los marcos discursivos occidentales y con ello está sellando una nueva derrota de las elites andinas. Simultáneamente, su voz y sus recuerdos, más allá de la veracidad histórica, obligaron a los criollos republicanos que conocieron el texto a des-olvidar la sublevación de Túpac Amaru, a escuchar al otro y así reconfigurar los límites de la alteridad. Estos destinatarios implícitos en el texto, herederos de la tradición cultural hispánica, afectan el acto de testimoniar porque la necesidad del diálogo intercultural obliga al sujeto de la enunciación a emplear códigos cristianos y narrativos propios del orden hispánico, con lo cual este sujeto también demuestra sus competencias transculturales. Juan Bautista habla desde un no-lugar, des-andinizado en sus categorías formales y des-occidentalizado en su perspectiva del tiempo histórico.

#### 2.1.3.5 La prensa doctrinal en la independencia de Perú 1811- 1824

Cristóbal Aljovín (2000) nos recuerda que el imperio de la palabra escrita está asociado a la explosión de periódicos, folletos y libros en las ciudades, principalmente Lima. Desde la primera década del siglo XIX, y a lo largo de toda la primera mitad del siglo, se vivió un proceso que desembocó en que todas las ciudades de cierta importancia contaron por lo menos con una imprenta y un periódico. La palabra escrita moldeó opiniones políticas y creó la sensación de formar parte de una comunidad letrada que componía la opinión pública, incluso los que no sabían leer se veían afectados por las formas tradicionales hegemónicas del acto de lectura —en voz alta y colectivamente— (71). Además de las casas editoriales estables, hubo

imprentas precarias y portátiles que acompañaban a los diversos ejércitos para “imprimir proclamas, folletos y periódicos que defendieran sus respectivas posiciones” (71).

Ascensión Martínez (1985) en un libro exhaustivo y modélico estudió la amplia producción de la prensa doctrinal en el Perú entre los periodos de 1811 y 1824. En este apartado presentamos sus hallazgos y los comentamos críticamente.

A. La prensa doctrinal está formada por los periódicos, revistas y hojas sueltas que, por su contenido ideológico y político, fomentan en sus páginas el debate y la discusión (16). Se concentra principalmente en dos lapsos (1811-1815 y 1820-1824): el primero vinculado a las Juntas de Gobierno en América derivadas de las Cortes de Cádiz y el segundo a la fase final de las guerras de independencia. El punto de partida del periodismo doctrinal es la promulgación del decreto de Libertad de Imprenta de 10 de noviembre de 1810, pero existía ya una importante tradición desde mediados del XVIII, en la cual destacan la *Gaceta de Lima*, el *Mercurio Peruano* y el *Semanario Crítico* (29-30).

B. Siguiendo la propuesta de Martínez, tenemos que entre 1811-1815 prevalece la prensa constitucionalista, la cual se adscribe al reformismo renovador que los liberales desarrollan en la península (Cortes de Cádiz y Constitución de 1812). Otorga a las nuevas autoridades peninsulares su confianza y condena los movimientos insurgentes en distintos tipos de América. Sin embargo critica a Abascal. Comparte la definición de nación española acuñada por las cortes y que incorpora a todos los habitantes de ambos hemisferios. Por ello, el término español, utilizado reiteradamente,

alude por igual a unos y otros (30 y ss.). La citada investigadora menciona 11 periódicos, solo uno alcanzó periodicidad diaria por algunos periodos y la mayoría (6) no sobrevive los 10 números. Cabe mencionar: *El Diario Secreto de Lima* (1811), *El Peruano* (1811-1812), *El satélite del Peruano* (1812), *El verdadero Peruano* (1812-1813), el cual es la réplica de Abascal al *EP* y al *ESP*, *El Investigador* (1813-1814).

C. En el segundo núcleo de la prensa doctrinal (1820-1824), tenemos una clasificación entre los periódicos fidelistas y los periódicos patriotas. Los primeros tratan por todos los medios de evitar la ruptura de la integridad de la nación española y constituyen una minoría. España es para los americanos, la Patria nacional. Los insurgentes son traidores que albergan pretensiones expansionistas, guiados por la sombra de Gran Bretaña. De los cuatro analizados, los dos más importantes son: *El triunfo de la Nación* (13-2-1821–29-6-1821) que alcanzó cuarenta números y *El Depositario* (1821-1825) que alcanzó 129 números. Por su parte, los periódicos patriotas están adscritos al liberalismo moderado, justifican teóricamente la separación y colaboran en la resolución de los distintos problemas que van presentándose. Cuando se refieren a la nación española es por oposición y para negar la pertenencia de los peruanos a ella; simultáneamente tratan de razonar por qué su nación es el Perú. Los habitantes de las indias son ante todo *americanos*, lo que no impide la existencia del *peruano*. *Español* se refiere únicamente al peninsular (16-20). De los 26 analizados, los más importantes son *El Pacificador del Perú*, *Los Andes Libres*, *El Consolador* y *El Correo Mercantil Político y Literario*, *La Cotorra*, *La Abeja Republicana*, *El Investigador Resucitado*.



D. Ascensión Martínez destaca la figura de Felipe Lledias, poeta neoclásico, considerado “el poeta de la prensa peruana” en este periodo. Sus poemas de tono satírico, que ya aparecen en 1814, se burlan del clero; posteriormente, compone himnos: uno a San Martín y otro al Batallón de Numancia. También canta al Congreso Constituyente, a Riva-Agüero y al Ejército Libertador del Norte (79- 80).

En esta vasta prensa doctrinal, los textos literarios son escasos y mayoritariamente poéticos. Los textos narrativos ficcionales no ocupan espacio en estas breves hojas de periódicos o revistas. Uno de los más conocidos, *La Abeja Republicana* (1822-1823), sostenía en su “Prospecto” que: “Para hacerlo mas ameno, insertaremos las noticias interesantes y algunas composiciones métricas” (“Prospecto”, 3). Es decir, la literatura aparece instaurada como subordinada al campo del entretenimiento; sin embargo, cabe incidir que la poética neoclásica hegemónica exigía educación y entretenimiento. En la práctica, de las 11 composiciones poéticas (octavas, odas, sonetos y fábulas) insertadas en los sesenta números, nueve contenían una clara intención política (ataques a Monteagudo y San Martín, elogios de la libertad y de los derechos republicanos), una era una reflexión moral y la otra poseía tinte amoroso. También se insertó un diálogo entre la Plebe y los Grandes con evidente contenido político. En el aspecto narrativo, solo encontramos una “anécdota” que podemos considerar parte de esas “noticias interesantes”. Vale la pena detenerse en ella porque estos textos que presentan una historia real o ficticia de carácter ejemplar serán uno de los géneros que derivarán en los textos narrativos ficcionales. El narrador se autovalida calificándose de imparcial y ajeno a los gobiernos y a la esfera

pública. Él, hombre de negocios, desea contar lo que está ocurriendo con Monteagudo en Panamá ya que posee información de sus corresponsales. La historia que se narra tiene una clara intencionalidad política: reavivar el odio contra Monteagudo y sus seguidores demostrando que la amenaza de su retorno es una posibilidad que no puede ser descuidada por el Congreso. Con encendidas exclamaciones, preguntas retóricas y transcripciones epistolares se consigue crear un clima de tensión y la serie narrativa se ve conformada por la transformación del estado de los panameños que de no saber quién es Monteagudo pasan a conocerlo en su verdadera esencia, innumerables metáforas que demuestran no solo competencia literaria sino conciencia artística, estamos ante una *amplificatio* neoclásica inserta en una secuencia narrativa.

#### 2.1.3.6 Las novelas perdidas de Olavide. Análisis de *Teresa o el terremoto de Lima*

En este apartado reseñaremos los juicios de Estuardo Núñez, Marcelino Defourneaux y Edmundo Bendezú Aibar sobre las novelas de Olavide. Finalmente, comentaremos críticamente el significado y la filiación de las mismas.

Estuardo Núñez es el mayor especialista en las novelas de Pablo de Olavide (1725-1803), sus sucesivos hallazgos bibliográficos constituyen uno de los mayores descubrimientos literarios en la historia de la literatura peruana y han modificado drásticamente nuestra genealogía novelística. Expondremos brevemente sus principales aportes e interpretaciones.

A. En el periodo de 1964 a 1969, Núñez halló e identificó seis novelas en diversas bibliotecas norteamericanas: *El incógnito o el fruto de la ambición* (en dos volúmenes), *Paulina o el amor desinteresado* (en dos volúmenes), *Sabina o los grandes sin disfraz*, *Marcelo o los peligros de la corte*, *Lucía o la aldeana virtuosa* y *Laura o el Sol de Sevilla*. Todas ellas editadas en la imprenta neoyorkina de Lanuza, Mendia y C. en el año de 1928. Posteriormente, el propio Núñez encontró en la Biblioteca Nacional del Perú *Teresa o el terremoto de Lima, novela peruana* publicada en París, 1829, en la imprenta de Pillet sin nombre del autor, pero que él atribuye a Olavide (1987: XXXV-XXXVI / LVI).

B. Según Núñez, los modelos de Olavide son los novelistas ingleses: Samuel Richardson (1689-1762) y Henry Fielding (1707-1754). Ambos fundan la novela de análisis y sentimental (afán didáctico, ausencia de humor y de amenidad, escenas y desenlaces inverosímiles), los mundos representados se amplían socialmente (mujer, burgués, aristocracia, costumbres sociales) (XXXVIII-XXXIX). Estas novelas morales ingresan con mucha fuerza a Francia, Alemania y España en la segunda mitad del siglo dieciocho y crean o se suman a una corriente de escritores locales en la misma dirección, esta novelística se enmarca en la Ilustración que desechó las obras de ficción

fantásticas por considerarlas inútiles o perniciosas (LX-XLI). Concluye Núñez que existe en la segunda mitad del XVIII, en toda Europa

una novela moralizante y racionalista con un trasfondo ético que viene de la reflexión apriorística (...) la novela quiere ser antes que el espejo de la vida, el reflejo de ideas que se pudieran aplicar en la vida, esto es, recetas morales que sirvan a la conducta de los hombres o al ordenamiento y mejora de la sociedad (...) Olavide se inscribe, también, como autor representativo de la novela sentimental y ética europea de fines del XVIII y comienzos del XIX. Es único dentro de esa línea de creación en la propia España y también en América (XLI).

C) Un punto clave en el análisis de Núñez es la vinculación de estas novelas con *El evangelio en triunfo* (extensa meditación religiosa y moral, que en gran parte es una glosa a un texto francés) donde a partir del cuarto tomo se formulan pensamientos morales propios de Olavide, que con un tenor muy semejante se harán presentes en las novelas. Se demuestra la vinculación ideológica entre la obra apologética y la novelística y se considera la fecha de 1796 como año probable de la escritura de esas novelas. Nuestro primer novelista evoluciona ideológicamente de un radicalismo ilustrado a un cristianismo ilustrado; renuncia a las ideas de Voltaire, su maestro en los años mozos, y busca una conciliación entre el espíritu religioso y el afán de conocimiento. Por ello, termina rechazando toda posición radical e intransigente (XLI-XLVI).

D. Las principales características de las novelas –señaladas por Núñez– son las siguientes: dirigidas al hombre común, pretenden divertir y educar; el propósito didáctico predomina sobre la fruición estética; existe crítica a instituciones y costumbres sociales de la época que acentuaban la desigualdad y la injusticia; estilo uniforme, estructura semejante, ritmo parejo, el título disyuntivo alude a la enseñanza moral que se pretende ejemplificar (XLVI-XLVII /LI). En cuanto a la estructura, la trama aparece sobresaturada

de eventos irreales o inverosímiles: para la desdicha concurren hechos nefastos, para la ventura, todo es positivo; predominio de personajes femeninos; personajes rígidos, no se transforman con los acontecimientos, emplea el viejo recurso de despersonalizar la narración por medio del autor imaginario (LI-LIII). Respecto del plano ideológico, la influencia de Rousseau es evidente en la descripción de la naturaleza como un orden armónico en oposición a la vida urbana que desquicia y corrompe al hombre; culto a los ideales y simplicidad de la vida rústica; por ello, la novela propone verdades ejemplares y universales que denuncian los males sociales, así la trama sanciona al injusto y poderoso, y premia al virtuoso y justo (LIII-LIV). En cuanto a las características formales: narrador omnisciente, digresiones reflexivas, personajes descritos interior y exteriormente, combina el pasado predominante con el pretérito indicativo, ritmo agradable en la sucesión de acontecimientos (LIV).

E. Concluye Núñez que Olavide resulta el primer novelista americano cronológicamente, un escritor

consciente de una técnica novelística moderna consistente en soslayar lo real y cultivar lo verosímil, en no relatar lo sucedido sino lo ficticio, aunque rija el cartabón moralizador y culmine la moraleja didáctica o la crítica de una sociedad decadente (LV-LVI)

Una opinión distinta respecto de la filiación de la novelística es la propuesta por Marcelin Defourneaux en una carta de 1973 dirigida al propio Estuardo Núñez. Ese especialista francés, autor de una documentada y erudita biografía de Olavide, considera que la influencia central en estas novelas proviene de los *Cuentos Morales* de Jean Francois Marmontel cuya primera edición de 1761 fue publicada en París y tuvo una gran resonancia. Considera que como Olavide residía allí en ese momento, es altamente

probable que conociera y leyera dicho libro. Además –arguye el estudioso francés– los cuentos de Marmontel son novelas cortas del tipo de las escritas por el escritor peruano. Asimismo, hay coincidencia entre los temas y asuntos tratados y en la estructura novelística (1987: 667).

Un aspecto interesante de esta hipótesis es que los *Cuentos Morales* fueron publicados primeramente en el *Mercure de France* y posteriormente reunidos en formato de libro. Esto indicaría que en uno de los referentes centrales de Olavide se encuentra ya la decisiva combinación de novela y periodismo que será central en las primeras manifestaciones de la novela peruana.

La mayoría de historiadores de la literatura peruana, cuando no suprimen este capítulo auroral de la novelística, se limitan a repetir las ideas de Núñez. Por ello, completaremos nuestro balance bibliográfico con las opiniones de Edmundo Bendezú Aibar (1992), las únicas que tienen una lectura diferente. Bendezú califica los textos de Olavide de palimpsestos donde la novela escrita con pasión romántica aparece borrosamente entre líneas. También indica que el mundo descrito es español, aunque la forma y las ideas sean francesas, y la perspectiva sea la de un criollo virreinal (13-19).

Por esto, concluye que:

Ninguna de las novelas de Olavide es moralizante; todas tienen en el fondo una finalidad política (...) es el primer escritor romántico del Perú, sus novelas son expresión de su personalidad contradictoria, en ellas, (...) se mueven las pasiones desbocadas, mostrando la inutilidad de la razón y la fuerza del destino hecho de estas pasiones; por ello, los personajes de Olavide son juguetes de sus pasiones extremas y del destino resultante de la mecánica de esas pasiones (...) Se inscriben en la primera etapa del romanticismo europeo (...) poseen un carácter subversivo y crítico de su sociedad (28-9).

Aunque no le falta razón a Bendezú en el carácter crítico de las novelas de Olavide y la desestabilización de la razón en algunos personajes

por efectos de la pasión amorosa, la ambición o la vanidad, consideramos exagerada la filiación de estas novelas con el primer romanticismo europeo. Por el contrario, creemos que el metatexto predominante está constituido por las novelas neoclásicas y en ellas se han introducido algunos elementos románticos, pero nunca se logra diseñar plenamente el conflicto central del sujeto romántico: la dramática oposición entre la libertad individual y los cánones sociales. Realizaremos un breve análisis de *Teresa o el terremoto de Lima*.

Esta novela es singular por varias razones. De todo el corpus recuperado es la única cuyos mundos representados formalizan el espacio virreinal limeño y también es la única donde la clásica oposición Naturaleza/Ciudad adquiere connotaciones dramáticas y nuevos sentidos. La historia remite al antiguo triángulo donde la joven mujer (Teresa) está obligada a casarse con el viejo y rico (Don Ramiro), mientras su corazón pertenece al joven y gallardo (Alonso). El programa narrativo general pasa de un estado de disyunción entre Alonso y Teresa a uno de conjunción entre ambos donde el agente que logra la transformación de estados es la propia Naturaleza mediante el terremoto.

En esta novela, la nominación de la ciudad revela una extraña filiación, en dos ocasiones se vincula Lima al Imperio de los incas: “opulenta ciudad de Lima, nueva capital del imperio de los incas” (1987:193), “alargaba su estancia en el antiguo imperio de los incas” (195). Una explicación plausible sería que, conociendo la naturaleza de sus lectores, construye un narratario seducido por el misterio y el pasado de los incas. Recuérdese que entre el público culto francés el mito de los Incas y su pasado esplendoroso ya estaba

arraigado en ese momento. Sin embargo, no debe descartarse el natural orgullo criollo por su ciudad, como lo demuestra esta adjetivación: la “ciudad más opulenta del Nuevo Mundo” (194).

Su descripción física de la ciudad coloca el énfasis en la ausencia de gente y la ausencia de lluvia: “la ciudad era vasta, pero no bastante poblada con proporción á su extensión; el clima tenía alguna apacibilidad, pero las lluvias no refrescaban allí nunca el aire y el suelo” (194). Lima aparece como el espacio de la carencia, lo que se confirma porque, a pesar de todos los recreos limeños, Don Ramiro se empieza a aburrir porque tanto hombres como mujeres tenían escasa o ninguna instrucción.

Respecto del mundo social representado, hay un abierto elogio del virrey: “este ilustre gefe de una población desesperada daba las órdenes mas necesarias” (212) y una crítica a los sacerdotes: “se manifestó generoso con los eclesiásticos y religiosos de toda forma que, para la mayor gloria de Dios, y mayor provecho personal de ellos, superabundaban en la capital del Perú” (194). Así el espacio social limeño representado insiste en la abundancia de juegos y sacerdotes y en la carencia de educación, nótese los elementos del programa ilustrado: mediante la educación y el liderazgo del guía político, revertir y dominar el azar y la fe.

El personaje D. Ramiro aparece configurado como hombre acaudalado y sabio, viaja a Lima para recabar una herencia y “con la intención de estudiar á los hombres y a la naturaleza” (193). Nuevamente la materialización del proyecto ilustrado, en el cual el viaje es una formidable operación cognitiva. El carácter de tópico de esta pretensión del personaje se corrobora porque en ninguna parte de la novela se manifiesta su supuesto afán de conocimiento.



En síntesis, D. Ramiro posee dinero, poder y saber, pero se enamora de una niña de 14 años cuya belleza física era notable: “dulce sonrisa, negros ojazos, cabello moreno, rizado naturalmente, y la reluciente blancura de su tez, introdujéron el desorden en el alma del sabio” (195). Este deseo amoroso de D. Ramiro se fundamenta en un conjunto de oposiciones significativas: edad, viejo /joven; social, rico/pobre; carácter, belleza/racionalidad. A partir de ese instante, su conducta se torna irracional e imprevisible, el ilustrado europeo queda no solo seducido sino trastornado por la belleza de la adolescente peruana.

María, madre de Teresa, desempeña el papel de auxiliar porque promueve el noviazgo, actúa como una celestina. Finge resistencia a las pretensiones de D. Ramiro pero desea beneficiarse del dinero de él. La madre carga con una historia personal y quiere ver realizada en la hija sus fracasados sueños. Ella nació en Galicia y se casó en secreto con un marino, su vida errante la llevó a Lima donde quedó embarazada, poco después su marido naufragaba y fallecía. Vivió en la medianía y con la esperanza de casar a su hija con un hombre acaudalado. El narrador la describe como una persona sagaz, ella reflexiona internamente sobre D. Ramiro de la siguiente manera: “he visto que el tiene hartos grandes presunciones de sabiduría: mejor que mejor, con ello hará, según uso, más locuras” (197). Esta apreciación se verá corroborada por el propio devenir de Don Ramiro, “quien se había vuelto á la letra, loco” (198) y “como si no hubiera tenido nunca pretensiones de filósofo” (199) permanecía postrado a los pies de Teresa complaciéndola en todo.

D. Ramiro, enamorado plenamente, tomó las medidas para establecerse definitivamente en Lima e incluso su percepción de la ciudad cambia abruptamente: el aire es más puro, las calles magníficas, las casas espaciosas y primorosas; todo señala paz, conveniencia y felicidad; califica a Lima de “venturoso suelo”. Finalmente, decide casarse con Teresa y pacta con la madre las condiciones del matrimonio.

Es en este momento que irrumpe el tercer vértice del triángulo. En tanto que las relaciones de Ramiro y Teresa son asimétricas, las relaciones entre Teresa y D. Alonso son profundamente simétricas porque ambos son jóvenes, hermosos e íntegros moralmente (se sacrifican por otro sin pedir nada a cambio). La escena fundacional del amor es un tópico e incide en el encuentro azarosos y el enamorarse por la vista: “miráronse ambos. Esta primera ojeada hizo lo que no habían podido hacer nunca las tiernas solicitudes del generoso D. Ramiro (...) Teresa y D. Alonso supieron en un instante, lo que era un amor apasionado” (203). Esta relación simétrica se confirma porque ella le salva la vida sin conocerlo y el desenlace de la novela se genera cuando él le salva la vida a ella que había quedado atrapada entre las ruinas de su casa por el terremoto. Su amor tiene que superar los escollos de la distancia y del matrimonio, pero se mantiene incólume ante las adversidades.

La Naturaleza por medio del terremoto restituye el orden natural de las cosas, los jóvenes se enamoran y se casan entre sí. Los dos obstáculos para el triunfo del amor (María y Ramiro) mueren por causa del fenómeno sísmico. Finalmente, Alonso y Teresa se casan, pero la relación amorosa entre una mujer peruana y un noble español concluye con el viaje de ambos a España:

Lima parcialmente devastada y lugar de amargos recuerdos no es un espacio propicio para la realización de su amor. La novela prueba un postulado moral: el amor verdadero termina venciendo todas las dificultades. La Naturaleza no aparece como una fuerza autónoma, sino que el propio narrador y los personajes le atribuyen un carácter divino. Alonso reflexiona para sí: “si aquel Dios tan tremendo, cuando confía á los elementos el cuidado de sus venganzas, no me ha traído de lo último del mundo para salvarla”, el narrador refiere la judicación que le asigna la pareja joven al terremoto: “entregarse á una inclinación que les parecia mas bien obra del cielo que de sus propios corazones” (216). Aquí una diferencia capital con la percepción predominante de la Naturaleza en las novelas románticas como un espacio autónomo sacralizado, pero no subordinado a la esfera de una religión.

La novela representa una comunidad de letrados, entre los cuales la palabra escrita es un medio privilegiado; por ello, hay intercambio epistolar entre los amantes y los varones rivales, se reproduce la lectura de cartas como escenas claves para la gestación de sentimientos y justificación de conductas.

En el aspecto formal tenemos un narrador con focalización omnisciente y de carácter heterodiegético porque narra desde fuera de la diégesis. Dado que el orden de los acontecimientos sigue uno causal y cronológico, casi no hay anacronismos: ninguna prolepsis y solo una analepsis (cuando se narra la historia de María). Los diálogos son muy breves y prevalece el discurso directo al indirecto. El narrador rompe continuamente el pacto ficcional y se dirige directamente al lector. Citamos dos ejemplos: “a fin de que no se forme un concepto muy poco favorable de ella, y que la juzguen solamente como

ella debe juzgarse, he aquí lo que era María” (196); “¿Es menester decirlo? La humanidad no era el móvil de algunos” (211). En esta novela no hay metáforas y entre las comparaciones destacan: “la amenaza de caer en las garras de la Inquisición, como apóstata, no hubiera atemorizado más á D. Ramiro que estas postreras palabras” (198).

Es una novela fluida con la trama bien articulada. Incluso las digresiones sobre el Virrey y las medidas implementadas para combatir los efectos del desastre, que tienen un claro sabor de autojustificación,<sup>33</sup> no se ven ajenas al desarrollo de la trama.

En una dimensión ideológica social, encontramos ausencia de voces populares y de personajes subalternos, los criados aparecen como parte de la decoración de la casa y juegan un papel de seres sin voz ni personalidad.

Aunque Núñez y Bendezú insisten en que Olavide tiene la primacía en el origen de la novela hispanoamericana, cabe matizar este juicio: objetiva y materialmente son las primeras novelas escritas por un hispanoamericano, pero circularon predominantemente entre los latinos asentados en Nueva York o en París hacia finales de la década de los veinte del siglo diecinueve. Además de este problema de recepción y de continuidades, este grupo de novelas responde principalmente a un paradigma que ya entraba en franca decadencia. Las novelas de Olavide no inician un ciclo, sino forman parte de los epígonos de la novelística neoclásica. Olavide no es el fundador de la tradición novelística en el Perú, sino parte de la clausura de un formato novelístico occidental. La diferencia es evidente si realizamos una breve

---

<sup>33</sup> Olavide vivió el terremoto de 1746 como Oidor de la Audiencia de Lima de 1740 a 1749.

comparación de sus novelas con la notable novela de José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*.

A. La modernidad de *El Periquillo Sarniento* se revela en su opción de ficcionalizar la vida de un personaje ordinario, popular y con una moral regida por un pragmatismo radical que deja de lado en gran parte de la obra todo trascendentalismo. Los personajes de Lizardi poseen una profundidad psicológica y un carácter conflictivo que superan los cartabones de las figuras del neoclasicismo. Olavide nunca elige personajes populares en sus ficciones, sino a lo sumo personajes rurales idealizados según los tópicos de la época, sus caracteres son fijos y rara vez se transforman radicalmente, sus acciones se rigen por principios morales trascendentales. Por ello, sus personajes no alcanzan densidad psicológica y están más cerca de los estereotipos sociales que de un sujeto moderno.

B) El lenguaje de Fernández Lizardi anuncia ya el carácter realista que será hegemónico en la narrativa hispanoamericana decimonónica. Emplea con acierto la norma culta y el habla popular de acuerdo con la condición social del personaje que se está representando en la ficción. En contraposición, en las novelas de Olavide no hay voces populares y todos los personajes tienen una norma lingüística culta y esto atenta contra la verosimilitud del marco realista que rige en sus novelas.

C) Un punto coincidente es que ambos autores sucumben al explícito mensaje moral. Las verdades morales de Olavide pretenden ser generales, abstractas y universales; y adoptan la forma de digresiones del narrador, aunque a veces apuesta al desprendimiento de las mismas de la propia trama. En Fernández Lizardi hay un mayor énfasis en las diferencias sociales

de los lectores; por ello el mismo mexicano reconoce que “los lectores para quienes escribo necesitan ordinariamente que se les den moralidades mascadas, y aun remolidas, para que les tomen el sabor y las puedan pasar” (1991:20).

## **2.2 LA GESTACIÓN DEL ORDEN LETRADO REPUBLICANO (1830-1845): LAS CONDICIONES SOCIALES Y FORMALES DEL GÉNERO NOVELA**

Hemos elegido *Frutos de la educación* (1830) de Felipe Pardo como el primer producto significativo del orden literario republicano, pero dado que asumimos las variables de umbrales y discronismos en esta periodificación, nos remontaremos algunos años para explicar el origen y la naturaleza de las primeras redes literarias en el Perú. En cuanto al otro límite, elegimos 1845 por diversas razones: a) La definitiva consolidación de las novelas de folletín en la prensa nacional y la aparición de textos novelísticos peruanos en *El Comercio* regidos por ese modelo, b) la drástica ruptura sociopolítica que significa la implantación del Estado Guanero, que se prolongará hasta la Guerra Con Chile, c) el inicio de una política de articulación y asimilación desde el Estado de los escritores nacionales.

Antes de iniciar el análisis de las problemáticas que nos competen en este periodo, revisaremos brevemente las propuestas historiográficas. Basadre (1983) plantea que la época fundacional de la República se despliega entre 1822 y 1842. En este periodo distingue varias etapas: el

desfase entre el Congreso Constituyente y el mundo de los hechos (1823-1825), el régimen vitalicio de Bolívar (1825 -1826), la fugaz y precaria hegemonía de las ideas liberales y nacionalistas (1827-1828), el militarismo autoritario de Gamarra (1829-1833), el frágil constitucionalismo liberal de 1834, la Confederación Perú Boliviana (1835-1839) y La Restauración (1839-1842). Cristóbal Aljovín divide el periodo de 1821 a 1845 en dos etapas: la guerra de independencia y la época de los caudillos. Desde 1821, ingreso del Ejército Libertador de San Martín a la ciudad de Lima y proclamación de la independencia del Perú, hasta 1826, salida del ejército de Bolívar del territorio peruano, se desplegó la fase final de la guerra de independencia con sus consecuencias inmediatas. El primer militarismo en el Perú se desarrolla entre 1827 y 1845, época marcada por la hegemonía de los caudillos militares<sup>34</sup>, la pobreza fiscal y la voluntad de diseñar una nación territorial (2000: 40). Estas propuestas historiográficas no son incompatibles ya que ambas se fundamentan en criterios propios de la escena política oficial.

En síntesis, entre 1827 y 1845 se viven procesos complejos y contradictorios: la constitución de fronteras geográficas, la afirmación de unidad nacional e historia común, los conflictos entre Lima y las provincias, la nula institucionalización del ejército y el poder de los caudillos, las políticas patrimonialistas del incipiente y precario Estado, las disputas ideológicas entre los liberales y los “hombres del orden”, la crisis fiscal y el inicio del auge del guano, educación elitista y retóricas de ciudadanía incluyentes. Dados los fines de nuestra investigación nos interesa comprender cómo se gesta en ese periodo el campo literario republicano, quiénes son las figuras claves en ese

---

<sup>34</sup> Estos caudillos eran producto de la Guerra de Independencia; entre ellos destacaron: José de la Riva-Agüero y Sánchez Boquete, José de La Mar, Agustín Gamarra y Andrés de Santa Cruz. Los dos últimos son las grandes figuras entre los años de 1827-1841.

proceso, cuáles son las manifestaciones discursivas hegemónicas, cuáles son las rupturas en las manifestaciones narrativas, cómo se crean las condiciones sociales y formales para el nacimiento de la novela.

En estos años, existen dos problemáticas altamente relevantes que han permanecido inexploradas por los historiadores de la literatura. La primera es la importancia decisiva de un grupo de intelectuales defensores de un gobierno fuerte, una aristocracia de la inteligencia y una democracia restringida, denominados convencionalmente “conservadores y autoritarios” en la gestación del orden literario republicano entre 1827 y 1834. José María de Pando y Felipe Pardo y Aliaga constituyen el eje de este círculo y el gaditano José Joaquín de Mora también desempeñó un papel crucial en esta tarea. La segunda es el papel central desempeñado por *El Comercio* entre 1839 y 1845 en la difusión de textos narrativos y la constitución de un nuevo público lector educado en la decodificación de las estructuras folletinescas y la novela por entregas.

### **2.2.1 Los letrados neoclásicos y las primeras redes literarias**

En este apartado realizaremos tres operaciones. En primer lugar, comentaremos críticamente una propuesta de José Ignacio López Soria sobre el modo de producción (estructura económica, estructura social, formas de conciencia social, intelectuales orgánicos, ideologías políticas, formas de Estado y cultura) en este momento y su posterior configuración teórica. En segundo lugar, trazaremos una semblanza de José María de Pando, sus vinculaciones con Felipe Pardo, describiremos la naturaleza político literaria



de su tertulia y analizaremos íntegramente la *Crónica Política Literaria de Lima* (1827) y dos años del *Mercurio Peruano* (1827-1834/ 1839). En tercer lugar, precisaremos la importancia de José Joaquín de Mora en la gestación del orden literario y en la creación de textos narrativos. Finalmente, estudiaremos *El genio del Rímac*, heredero de las inquietudes liberales, abierto enemigo de Pando y su grupo, y el espacio donde se empiezan a publicar novelas por entrega.

#### 2.2.2.1 Modo de producción y discurso de la emancipación

López Soria (1977) formuló bajo los planteamientos marxistas un modelo para analizar el modo de producción (MP) en el Perú. La hipótesis principal es que la determinante de la génesis, configuración y dinámica del MP es el hecho histórico de la dominación (20). Analizaremos tres de las variables de su modelo para el periodo que nos interesa.

Considera que los intelectuales orgánicos del periodo son: cleros, togados y técnicos de la planificación. Establece que en los primeros años de la independencia –a la inversa del periodo colonial– se observa cierta preeminencia de los hombres de leyes sobre los religiosos. Posteriormente, con el inicio del capitalismo monopolista dominado emerge la figura del profesional técnico que gradualmente desplazará a los otros (44-5). No se puede negar la importancia de abogados y clérigos en la conformación del orden sociocultural, pero se olvida que el letrado de la primera mitad del XIX es competente también en la producción de discursos literarios que formalizan modelos de aprehensión y constitución de la realidad. También habría que indicar el desfase entre la modernización política y la

modernización social que remite a descolocaciones y discronismos entre los intelectuales orgánicos que nunca funcionaron como bloque homogéneo.

El liberalismo claudicante es la ideología política característica de la oligarquía mediadora ya que renuncia al proteccionismo sobre la propia industria, copia acríticamente fragmentos ideológicos de la burguesía industrial, postula minoritarios derechos políticos y fortalece las relaciones de dominación: el paso de gobiernos democráticos a dictaduras militares se explica porque la forma política no interesa, sino el resguardo de las relaciones de dominación del capitalismo monopolista entre el centro del sistema y las periferias (47). Dos objeciones: a) se sabe ahora que existió un importante grupo de comerciantes, artesanos e industriales que presionaron y consiguieron leyes proteccionistas y un cierto desarrollo nacional<sup>35</sup>. Por ello, la imagen de un liberalismo claudicante debe ser matizada y también la supuesta unidad de la oligarquía mediadora; b) en cuanto a los derechos políticos, hasta el final del XIX, los indígenas tuvieron mayores posibilidades de ejercer su derecho al voto que en el siglo XX: la famosa Ley de Piérola excluyó a la gran mayoría de ellos de sus derechos ciudadanos (*vide ut supra*, 1.1.2).

Por último, plantea que la forma cultural preferida de la oligarquía mediadora es el teatro costumbrista que refleja un momento superficial y frívolo de la vida de los sujetos: la epidermis de la cotidianidad. Posteriormente, nuestro romanticismo también sucumbe a “un situacionismo intrascendente, plagado de inautenticidad. Se trata de un romanticismo sin vivencia romántica” (54-5). Ambas tesis se refutan fácilmente: el teatro de

---

<sup>35</sup> Puede consultarse sobre eso los libros de Paul Gootenberg (1997) y (1998).

Pardo es un teatro político que está lidiando mediante los códigos costumbristas con problemas centrales como la imagen de la nación, las uniones interétnicas, la educación, etcétera. En cuanto al romanticismo, podemos aceptar su debilidad, pero no podemos desconocer que en su seno se gestaron procesos que coadyuvieron a la modernización sociocultural y a la difusión de la modernidad.

En síntesis, el modelo de López Soria es un elaborado intento de ofrecer un mapeo del modo de producción, pero solo posee cierta validez en sus líneas más generales. La tarea inconclusa y que escapa a los marcos de esta tesis es proponer un modelo inductivo que surja del análisis minucioso de los procesos económicos, socioculturales y políticos del periodo. Además es imperativo incorporar en dicho futuro modelo las variables de modernización y modernidad que son construcciones más flexibles y permiten iluminar mayores áreas que las rígidas categorías marxistas.

Muchos años después, López Soria (2001) ha reformulado sus planteamientos y considera que desde el *Mercurio Peruano* (1791-5) hasta mediados del siglo XIX, predomina en nuestra sociedad el discurso de la emancipación. El objetivo de este discurso, construir una sociedad de individuos libres e iguales ante la ley, se fundamenta en el horizonte epistemológico de la subjetividad, prefiere la deducción como procedimiento cognoscitivo y su criterio axiológico es la naturaleza humana entendida como autonomía y racionalidad y como sustrato de los derechos y deberes del hombre. Su referente paradigmático es la Europa latina y el tipo de experto el jurista y el hombre de letras (48-9). Evidentemente, este cuadro está más cercano a nuestros marcos de lectura, pero igualmente planteamos una

objeción: se está olvidando las tecnologías de discriminación implícitas o explícitas y las prácticas racistas que están dentro de este discurso de emancipación y que lo condujeron al fracaso en su afán de construir un Estado nacional.

Concluido este debate con el único modelo teórico que ha intentado ofrecer una explicación integral del periodo, procederemos en las tres secciones siguientes al análisis de la actuación en la gesta del orden letrado de José María de Pando, Joaquín de Mora y el grupo de liberales doctrinarios.

#### 2.2.1.2 José María de Pando y su tertulia. *La Crónica Política Literaria de Lima* y el segundo *Mercurio Peruano*

No es nuestra intención trazar las vicisitudes biográficas de José María de Pando (1787-1840)<sup>36</sup>, pero intentaremos identificar las condiciones que determinaron la forma y el significado de sus ideas. Consideramos insuficiente la calificación de “tradicional” que se adscribe a José María de Pando<sup>37</sup> y resulta también parcial la designación de “padre del comercio libre

---

<sup>36</sup> Véase una descripción y valoración de su vida y obra en Basadre (1983: I, 106-108; II, 274-276). También debe consultarse los artículos de Porras (1926) (1952) (1953) sobre Felipe Pardo y Aliaga donde hay gran información sobre las actividades políticas y literarias de Pando. Hay una breve semblanza de Pando en Porras (1974: 125-130). Una exposición más detallada de sus actividades antes de viajar al Perú puede consultarse, con las reservas del caso, en Mendiburu (1934, VIII: 325). Las investigaciones más exhaustivas sobre las actividades políticas de Pando en el Perú son las sucesivas tesis de Peter Baltes (1968 y 1968a). Una relación de sus obras publicadas, aunque no completa, puede consultarse en Palau (1948, XII: 246). Para contrarrestar los múltiples ataques anónimos por su vinculación con el proyecto político de Bolívar en el Perú, el propio Pando publicó tres manifiestos, en los cuales podemos hallar una autobiografía y una defensa de su actuación política durante el régimen bolivariano (1826) (1827) (1827a).

<sup>37</sup> Carlos Ramos considera a Pando como uno de los pocos pensadores que escapa al esquema de la “modernización tradicionalista” por su “conservadurismo” (1994:67). Trazegnies considera a Pando “un hombre eminentemente tradicional” que adopta en la *Reclamación sobre los vulnerados derechos de los hacendados de las provincias litorales de Lima* (1833) un razonamiento moderno (1980: 53).

peruano”<sup>38</sup>. Estas contradictorias calificaciones no abarcan el arco completo de sus ideas y no revelan la organización de su discurso, impidiendo una visión unitaria de su devenir intelectual.

En el plano de su actuación política encontramos un paradójico desplazamiento: abandona España en 1823 ante el derrumbe de los principios del liberalismo español y once años después hace lo mismo en el Perú ante el derrumbe de los principios autoritarios. Se derivan de estos dos exilios dos ubicaciones distintas sostenidas con fervor, pero quizá sea posible encontrar más allá de los furores un mismo zócalo que rija las variaciones. Peter Baltes sostiene que fue siempre un partidario de la monarquía constitucional: Por ello, cuando este proyecto fracasó en el Perú con la salida de Bolívar, se adhirió a Gamarra para intentar conservar en el régimen republicano, por lo menos, algunos de sus rasgos a través de una mayor acentuación del sistema presidencialista (1968) (1968a). Esta opción política de Pando sería el hilo conductor de su praxis política y vital.

Ángel Rama, en un conocido ensayo, postula una sugerente categoría para el análisis de las ciudades latinoamericanas: *La ciudad letrada*, la cual estaba conformada por una pléyade de religiosos, administradores, educadores, escritores y múltiples servidores intelectuales (1984:25) que cumplieron una tarea decisiva en el orden de los signos, al constituir la realidad social de las ciudades dotadas de significaciones. Por supuesto, la administración de la *ciudad real* correspondía a dichos “letrados”, quienes demostraron durante los trastornos de la Independencia, su capacidad de adaptación al cambio y al mismo tiempo su poder para refrenarlo dentro de

---

<sup>38</sup> Paul Gootenberg (1988: 418). Nótese que este autor restringe el término liberal a los propugnadores del libre cambio en el ámbito comercial.

los límites previstos, garantizando así su propia continuidad como clase por naturaleza dirigente (1984: 55 y ss.).

José María de Pando se ajusta perfectamente a la categoría de letrado descrita por Rama. Estudió en el Real Seminario de Nobles de Madrid, donde la educación, lecturas e influencias estaban destinadas a proporcionar al estamento nobiliario y a otros sectores sociales<sup>39</sup> una educación y una base cultural acordes con sus futuras funciones administrativas y gubernamentales. Pese a la orientación científicista y militar del Seminario no se descuidó la enseñanza del latín, lectura de los clásicos, retórica y oratoria (Aguilar, 1980: 337); pero sobre todo, el empleo del lenguaje a través de la palabra escrita con funciones redentoras derivadas de la autopercepción de pertenecer a una clase ilustrada y educada para dirigir la *res pública*.

Pando publicó su célebre *Epístola a Próspero* en 1826, notable conjunción de la poética neoclásica y la defensa del autoritarismo. Jorge Basadre lo califica como “la figura más importante entre los intelectuales autoritarios que acompañaron al primer gobierno de Gamarra” (*HR*, I: 280). José María de Pando fue impulsor y redactor de periódicos y revistas como *Crónica Política y Literaria de Lima* (1827), el primer periodo del *Mercurio Peruano* (1827-1834/ 1839) y *La Verdad* (1832-1833). Además, *La Oliva* de Ayacucho (1833) y *El Atalaya* (1833) del Cuzco fueron inspirados y quizá redactados por Pando (*HR*, I: 274).

---

<sup>39</sup> Aguilar Piñal sostiene que desde 1790 el Seminario de Nobles de Madrid inicia un marcado declive, pierde su carácter elitista al quedar incorporado al centro los cadetes de la clausurada Escuela Militar de Ocaña y los estudiantes de la Real casa de pajes. Comienza también la concesión de becas a hijos de militares o personal del real servicio. Se observa también una relajación en las costumbres de los estudiantes y la difusión de nuevas ideas. En este periodo estudió José María de Pando (1980: 345-346).

La dimensión política de la obra de Pando es reconocida por los historiadores, pero su papel en la constitución de las primeras tertulias literarias y en la gestación de periódicos y revistas culturales no es reconocida por los especialistas de la literatura. Una fuente antigua consigna la importancia que desempeñó en la articulación de las primeras redes literarias. El primer presidente civil peruano, Manuel Pardo –hijo de Felipe Pardo–, escribía en el prólogo de las *Poesías y escritos en prosa de D. Felipe Pardo* (1869), respecto de las tertulias de 1827-1831, lo siguiente:

El partido que tendia á la reforma por el principio de autoridad, y que, aunque impropriamente ha sido llamado el partido conservador del Perú, tuvo su cuna en la tertulia de Pando. Don José María de Pando, D. Andrés Martínez, D. Manuel I. de Vivanco, D. Pedro Antonio Latorre, D. J. J. Olmedo, D. J. J. de Mora, D. Manuel Urquijo, D. José A. Rodolfo y varios otros formaron, en esa tertulia, el primer núcleo. D. F. Pardo atraído a su círculo por relaciones de familia, por las ideas europeas que en él dominaban y por el comercio literario, que allí alternaba con las discusiones políticas, no tardó en profesar sobre la aplicación de las ciencias sociales al Perú, teorías que se hallaban en conformidad con los principios que su educación escolar y doméstica le habían inoculado (XVI-XVII).

A este testimonio, deben hacerse dos precisiones. A) J. J. Olmedo es enviado a Londres por Bolívar en calidad de ministro plenipotenciario en 1925, y allí cultiva la amistad de Bello. A los tres años regresa a Guayaquil, donde desempeña altos cargos, entre ellos la vicepresidencia de la República y el gobierno de Guayas; retorna al Perú pocos años antes de su muerte acaecida en 1847. Por lo tanto, no pudo formar parte de las tertulias de Pando entre 1827 y 1831; no obstante, fue amigo de Pando –ambos fueron colaboradores del régimen Vitalicio de Bolívar– y compartió sus ideas. B) Mora recién llegó al Perú en 1831, pero se vinculó rápidamente con el grupo de Pando y Pardo.

Porras (1926) ha sido el primero en estudiar en detalle este cenáculo y ha sintetizado las características de este notable núcleo de pensadores y literatos:

Fundado inicialmente en la comunidad de gustos y de simpatías literarias y hasta quizá en prejuicios sociales de rango, el grupo acabó cediendo a la pasión absorbente de su época, por convertirse en una agrupación política. Por su triple carácter de cenáculo literario, de “elite” social y de partido aristocrático, tuvo naturalmente que vivir distanciado de la multitud, odiado por ésta y pretendiendo dirigirla. El grupo fue pues conservador e impopular (1926:171).

Porras, retomando la cita de Manuel Pardo y analizando críticamente información proporcionada por Riva-Agüero (1905), agrega tres nombres: Hipólito Unanue, José Cabrero y Salazar y Manuel Ferreyros. Posteriormente, traza una breve semblanza de los miembros de esta tertulia: Rodolfo fue un amigo íntimo de Pardo y participaron juntos en la polémica por la reforma del teatro; Martínez (1795-1856), católico ferviente, se distinguía por sus dotes oratorias; Cabrero y Salazar era miembro del Antiguo Régimen, había sido Rector de la Universidad y miembro del Cabildo; Ferreyros (1793-1872) fue diputado de la primera Asamblea, llegó a ser un prominente político y compuso poemas neoclásicos (171- 174).

Porras establece que el *Mercurio Peruano* fue el órgano literario y político de este cenáculo y en sus páginas podemos notar la evolución del grupo: reserva ante los actos de La Mar (influenciado por el grupo liberal), elogios de Gamarra y, después del golpe de La Fuente y Gamarra, plena adhesión al gobierno de Gamarra. Por ello, decaen las actividades literarias y el grupo se convierte en un “consejillo político de Gamarra” (174).

Luis Monguió sostiene que cuando Felipe Pardo y Aliaga retorna a Lima, tenía 21 años y pronto se orientó hacia el grupo literario y político presidido por José María de Pando en su casa de la calle Piedra; Pando y



Pardo eran limeños de nacimiento y españoles de educación. Ambos compartían un reformismo moderado bajo la batuta de un gobierno fuerte. Además, en el aspecto educativo, Pardo colaboró con José Joaquín de Mora en el frustrado establecimiento del *Ateneo del Perú* (1973: 3-5).

Dados los testimonios de Manuel Pardo, las inquisiciones de Porras y de Monguió podemos concluir que existió una tertulia política literaria presidida por José María de Pando que articuló a diversas figuras de la época. En el ámbito político, el personaje más prominente fue Manuel Ignacio de Vivanco (1806-1873), el caudillo militar más ilustrado y el perpetuo conspirador que se proclamó Supremo Director del Perú en 1843 y fue derrotado por las tropas de Castilla y Nieto. En el ámbito literario, tenemos dos figuras sobresalientes: José Joaquín de Mora y Felipe Pardo.

A esta estrecha vinculación entre Pardo y Pando, podemos agregar dos nuevos lazos: a) ambos asumieron la redacción de varias revistas y periódicos de manera integral demostrando una capacidad de escritura notable ya que siempre mantuvieron una alta competencia literaria (bajo el paradigma neoclásico supieron asumir el tono de la apología, la ironía, el sarcasmo y la diatriba) y una lógica política inflexible; b) ambos desarrollaron una preocupación por el fenómeno de la esclavitud y, a través de sus textos, constituyen momentos decisivos en la conformación del discurso sobre la esclavitud. Con Pando el *sujeto esclavista* alcanza su máximo desarrollo y mayor conocimiento sobre la institución en el discurso jurídico con la publicación del folleto *Reclamación sobre los vulnerados derechos de los de los hacendados de las provincias litorales del departamento de Lima* <sup>40</sup> y con

---

<sup>40</sup> Puede leerse un análisis detallado de este asunto en Velázquez Castro (1996).

Pardo se representa el discurso del personaje esclavo de procedencia africana con notable verosimilitud en textos literarios; ellos en ámbitos diferenciados constituyen hitos centrales en el devenir del *sujeto esclavista*.

El incipiente campo literario peruano republicano empezó a forjarse lentamente en 1827<sup>41</sup>, fecha en la cual se retiraron de Lima las tropas colombianas, y está directamente asociado a la presencia de importantes periódicos y revistas que se inician y empiezan a multiplicarse entre 1829 y 1833. Basadre con una de sus clásicas frases denomina a este periodo: “la edad de oro en el periodismo durante el primer gobierno de Gamarra”. El historiador tacneño –apoyado en la Biblioteca Peruana de Paz Soldán– señala que en 1834 había 23 periódicos en Lima, en 1835 disminuyeron a 14, en 1836 solo 5, en el periodo 1837-1839, 8 (*HR*, II: 293). Esta exacerbación de la libertad de imprenta queda graficada en las continuas demandas de la época para que se multipliquen los periódicos y se rebaje el precio de las imprentas, un ejemplo contundente es la definición que se ofrece en el primer número de *El Cañón*<sup>42</sup> (1833):

La libertad de imprenta no es otra cosa que la facultad que tiene todo ciudadano de publicar y estender por medio de la imprenta sus opiniones, sin censuras, sin ecsamen, sin permiso anterior, quedando solamente responsable del abuso que pueda hacer de esta libertad (1: s/p).

Pando fue el inspirador y principal redactor de dos de los más importantes medios de la época: *La Crónica Política y Literaria de Lima* (1827) –bisemanario que alcanzó cinco números– y el segundo *Mercurio*

---

<sup>41</sup> Curiosamente ese mismo año se publica la primera revista científica del Perú que revelaba la incipiente autonomía del discurso científico de las preceptivas religiosas y morales, el *Memorial de Ciencias Naturales y de la Industria Nacional y Extranjera* editado por Nicolás de Piérola y Mariano de Rivero que logró publicar 84 artículos a lo largo de dieciocho meses (Basadre, *HR*, II: 288).

<sup>42</sup> Periódico de corta duración (enero de 1833) y que alentó el voto de los militares.

*Peruano*<sup>43</sup> (1827-1834 / 1839). Del primero sostiene Porras que es la “primera revista literaria” que pretendió “dar a conocer las novedades literarias y filosóficas de ultramar” y que “no tuvo acogida en el medio iletrado” (1926:172). Por su parte, Basadre plantea que es uno de los mayores exponentes del periodismo de opinión por la calidad de sus artículos políticos (II: 288). Analizando la colección de *La Crónica Política y Literaria de Lima*, encontramos que se incluyen los siguientes textos asociados a la literatura: una noticia elogiosa sobre el poeta español Juan Meléndez Valdés<sup>44</sup>, una “anécdota interesante” formada por un breve texto narrativo anónimo de carácter histórico y con pretensiones de verdadero que se presenta como una historia ejemplar, una anónima poesía (silva) de tema amoroso nostálgico y una reseña crítica-histórica sobre el poema épico de carácter religioso cristiano *Los Mártires* (1809) de François- René de Chateaubriand. El nombre de este bisemanario delataba el espacio de enunciación, el ámbito privilegiado en los temas y acontecimientos tratados y la amplitud de su circulación. Bajo el canon neoclásico, todavía el peso de lo estrictamente literario recae en la poesía; sin embargo, es interesante anotar que empiezan a considerarse como parte de lo literario breves textos narrativos con pretensiones de veracidad y ejemplaridad.

El 24 de julio de 1827 se publicó el Prospecto del segundo *Mercurio Peruano* y el primero de agosto se publicó el primer número. Tenía periodicidad diaria, excepto los días festivos; se vendía a real el número

---

<sup>43</sup> También fueron redactores de este periódico, Felipe Pardo y Aliaga y el clérigo José Joaquín de Larriava quien asume la dirección en los primeros meses de 1830.

<sup>44</sup> Nació en 1754 y falleció en 1817. Poeta que oscilaba entre temas anacreónticos y filosóficos. Fue catedrático de Humanidades de la Universidad de Salamanca y posteriormente magistrado. Durante la ocupación española, fue colaborador de los franceses conjuntamente con Moratín y Hermosilla. Murió desterrado en Francia (Porto- Bompiani, *Diccionario de Autores*). Porras sostiene que Pardo fue amigo de Meléndez Valdés (1926:172).

suelto, la suscripción era de dos pesos mensuales pagados con anticipación y se imprimía en la Imprenta de la Libertad de Masías. El prospecto señalaba explícitamente el campo de la política y el campo de la literatura como los espacios sobre los que se iba a desplegar la actividad diaria. Debe entenderse aquí el término literatura de manera extensiva, cercana a la manera como la entienden los ilustrados del primer *MP* (*vide ut supra*).

La firme voluntad de formar una continuidad con el mayor órgano de la ilustración peruana se manifiesta explícitamente: “acogiéndonos gustosos bajo el Caduceo que, en otro tiempo; dio lustre y legitima nombradía á otro periodico cuyo título adoptamos, y cuyo mérito quisieramos tener fuerza para emular respetuosamente” (Prospecto del *MP* s/p). Este es el primer esfuerzo institucional de la elite letrada por establecer una tradición cultural que recupera un órgano cultural del periodo virreinal. La elección del nombre no es inocua, sino que constituye una estrategia de autolegitimación del lugar de la enunciación y una operación ideológica que atenta directamente contra la sensación generalizada entre los letrados republicanos de estar viviendo tiempos nuevos sin raíces en el pasado.

Argumenta el redactor del prospecto –José María de Pando– que en

muchas ciudades de América, aun de rango inferior al de nuestra capital, sostienen varios periodicos, diarios y semanales. No podemos hacer á Lima el agravio de pensar que el nuestro sea considerado como superfluo (Prospecto del *MP* s/p).

Dato revelador porque correlaciona acertadamente el crecimiento de las ciudades con la producción y consumo de la prensa escrita. Además, el mensaje implícito es que en Lima no hay suficientes periódicos pese a su

importancia demográfica en el concierto americano hispánico<sup>45</sup>. Por otro lado, a pesar del nombre, nos revela el carácter fundamentalmente limeño del periódico que se inicia.

En el Prospecto se expone abiertamente la idea de la opinión pública bajo los marcos del pensamiento ilustrado. La libertad de expresión plena se desarrolla lógicamente en el debate y en análisis cuyos resultados (“luz preciosa”) deben iluminar a los gobernantes. La condición material de este proceso es la multiplicación de la prensa escrita independiente; en sus propias palabras

Todos los intereses de la sociedad tienen derecho á ser representados; todas las opiniones pacíficas necesitan de órganos que las produzcan á la faz de la comunidad. Del conflicto franco, libre, juicioso, de unos y de otras, de su apreciación y análisis, debe resultar una luz preciosa que sirva de fanal á los encargados del ejercicio de la autoridad pública, y que corrija el vicio de los juicios absolutos y exclusivos, que es tan comun entre todas las clases de ciudadanos. Estos bienes se pueden lograr mediante la multiplicación de escritos cotidianos: sobre todo sí tienen la dicha –rara hasta aquí– de ser moralmente independientes, de hablar según su conciencia y de desdeñar doradas trabas e influencias lucrosas (Prospecto del *MP* s/p).

En síntesis, la aparición del segundo *Mercurio Peruano* pretendía crear un espacio diario para los discursos políticos y literarios, brindar información comercial y marítima y generar una corriente de opinión que pueda influir en los asuntos de gobierno. Es sintomático del descuido de nuestra historiografía que, pese a la importancia de este diario, no haya estudios exhaustivos del mismo. Porras señala que este periódico no brindaba información de los

---

<sup>45</sup> Aunque no hay datos confiables del periodo, cabe recordar que en 1820 se consignaron 64000 habitantes. Años después, en 1850, Lima era la cuarta ciudad en importancia demográfica con 85, 000 habitantes, después de La Habana (199,000), México (188,000) y Buenos Aires (92,000) (Ramón, 1999: 29).

hechos políticos, sino comentarios e interpretaciones de los mismos<sup>46</sup>, resalta la “inflexible lógica y elegancia formal” de José María de Pando (1970: 21-23) y destaca que era el diario “serio y generalmente leído: *El Comercio* de aquella época y sobre todo en el gobierno de Gamarra (24)”. Por su parte, Basadre señala escuetamente que

El segundo *Mercurio Peruano* fue fundado por José María de Pando, llegó a ser redactado durante un tiempo por José Antolín Rodolfo y Felipe Pardo y duró hasta 1834 para revivir, por corto tiempo, en 1839 y 1840, muriendo a causa de la competencia de *El Comercio* (HR, II: 287).

No deja de ser emblemático el dato de Basadre porque *El Comercio* liquida toda posibilidad de revista letrada destinada a un círculo privilegiado de ciudadanos republicanos.

El segundo *MP* presentaba una imagen de carácter neoclásico en la cabecera de su primera página. En el centro de la parte superior, y dividiendo el nombre, destacaba un caduceo, las alas de Mercurio, el globo terráqueo, un velero, el mar y frutos. La estructura del periódico poseía seis secciones: Exterior, Interior, Variedades, Remitidos, Marítima y Avisos del día. En la primera sección, se consignaban artículos sobre países extranjeros, principalmente americanos o europeos tomados de otros periódicos como *El patriota de Guayaquil*, *El Reconciliador Bogotano*, *El Constitucional de Bogota*, *Boston Daily Advertiser*, *El Verdadero Liberal de Chile*, *El Reconciliador de Caracas*, *La Crónica de Buenos–Ayres*, *El Conductor de Bogotá*, *El Mercurio de Valparaíso*, *El Cóndor de Bolivia*, *La Gaceta de Colombia* y *Aurora de Chile*, entre otros. En la sección “Interior” se resumían las sesiones del Congreso y las principales disposiciones legislativas. En

---

<sup>46</sup> Este no es un rasgo exclusivo del *MP*, toda la prensa de esa época privilegiaba el comentario a la información. Esto se modifica recién en 1854 con la irrupción de *El Herald* (Porrás, 1970: 29).

“Variedades” se incluían textos literarios, anécdotas ejemplares y textos varios de economía y ciencia (geometría, historia, química, entre otros). “Remitidos” contenía las cartas y los artículos de opinión de los lectores. “Marítima” presentaba la información sobre las entradas y salidas de embarcaciones marítimas de los diversos puertos, principalmente del Callao. También se presentaba al final una sección de avisos que normalmente se referían a la compra venta de diversos bienes, entre ellos esclavos.

En el primer número se presenta una carta atribuida al dios Mercurio que complementa y amplía los postulados del Prospecto. Analizaremos tres aspectos del mismo.

A. La continuidad cultural con el primer *Mercurio Peruano*, pero el enérgico rechazo del régimen virreinal se plasma enfáticamente:

En el Perú esclavizado, una reunión de sabios y de literatos formados á despecho de la suspicacia sombría y estúpida de sus opresores, obtuvo mi beneplácito para publicar una serie de opúsculos que todavía son leídos con interes y aprecio. Si la política y las consideraciones morales que estan con ella íntimamente ligadas, no tuvieron lugar (...) culpa fue de los aciagos tiempos y de la denigrante servidumbre (*MP*, 1: s/p).

B. La hegemonía del ideal neoclásico se observa no solo en la aceptación de mezclar lo útil con lo agradable, sino en su defensa de la elocuencia y del recto uso del idioma:

Soy enemigo acerrimo del mal gusto, del oropel de estilo ingenioso, y de los afectos de todo genero de que se hallan infectados la mayor parte de nuestros escritores modernos, cuya tendencia es á hacer perder á la habla castellana aquella majestuosa rotundidad que la ha hecho tan apreciable. Hablad de cada cosa en el estilo que le convenga, sed justos antes que chanceros; razonables antes que agudos; sobre todo, tened buena fe (*MP*, 1: s/p).

Se acusa implícitamente a los escritores modernos de privilegiar la forma en desmedro del fondo, de desnaturalizar la identidad de la lengua y se

aboga por un lenguaje literario flexible, recto y acorde a cada circunstancia. El modelo es un lenguaje regido por la justicia, lo racional y la moral.

C. Se manifiesta abiertamente –por la propia naturaleza de Mercurio– la protección a la poesía y a la música (*MP*, 1: s/p). Nuevamente, la reducción de lo literario fundamentalmente a lo poético y la concepción tradicional de considerar el ejercicio literario como una inspiración divina antes que un trabajo libre del escritor.

Tampoco hay que exagerar la importancia de estos incipientes circuitos letrados. En el *MP* hay un revelador texto del 15 de diciembre de 1827 que constituye una réplica a un artículo de *El Telégrafo* en el cual se le exige al *MP* se preocupe exclusivamente por los intereses de la patria, y en él se consigna lo siguiente:

sin admitir personalidades, no hai articulos comunicados, y sin articulos comunicados no puede subsistir ningun periodico por si solo (...) la mayor parte de los lectores se contenta con pasar la vista por los *remitidos*, por que se busca la diversión, y se encuentra tanto mas cuanto mas punzantes son los tiros de la sátira: las otras materias se miran, en general, con indiferencia, y los numeros que las contienen no se venden (*MP*; 113: s/p).

Esta descripción de la “mayor parte de los lectores” –como sujetos que buscan diversión, se solazan en los conflictos interpersonales ventilados públicamente y rehuyen los textos doctrinarios– coincide notablemente con el modelo periodístico promovido por *El Comercio* más de una década después y explica su éxito.

Entre los textos literarios que aparecen en el primer año del *Mercurio Peruano* destacan:



A. Un soneto satírico contra el *Eco de la Opinión* publicado en el No. 13, el día 16 de agosto de 1827. El texto está firmado por I. de P. que es seudónimo de Ildefonso Paredes (Tauro: 1993: 83).

B. Un poema extenso conformado por quintetos “En elogio del señor D. José Joaquín de Mora con motivo de la publicación de su Rimas en celebridad de las fiestas mayas”, texto tomado de *El Mensajero Argentino* en el No. 23, el día 28 de agosto de 1827.

C. En los remitidos, una discusión sobre la calidad de las obras teatrales en Lima, a propósito de un artículo de *El Telégrafo* en el No. 23, el día 28 de agosto de 1827.

D. Un extenso artículo de historia literaria que intenta demostrar la invalidez de la tesis que condiciona la riqueza literaria a un gobierno despótico a propósito de la literatura latina de El Siglo de Augusto. Se publicó en los Nos. 32 y 33 los días 10 y 11 de septiembre de 1827.

E. Un poema de ocho versos firmado por Z. Y. X. titulado “Gori-Gori o epitafio al Eco de la Opinión” en el No. 40.

F. Una noticia sobre la actividad del comercio tipográfico en Londres.

G. Una carta del 19 de octubre de 1827 que bajo el seudónimo de Filodrama se dirige a los Sres. Editores del *MP*, en la cual critica el estado de la actividad teatral en Lima,

Entre los dramas soporíferos y los ridiculos mamarrachos con que nos regalan los señores empresarios del Teatro, ¿no sería posible que tuviesen algunas noches cabida ciertas comedias de los antiguos autores españoles, llenas de variedad, ingenio, chiste y donosura de lenguaje (*MP*, 66: s/p).

H. La voluntad de incorporar a la mujer como lectora del periódico y las estrategias para lograrlo se revelan en un texto del 30 de octubre de 1827 que incluye un poema traducido del inglés sobre la naturaleza del amor: “los

editores de este periódico desean merecer que sea leído también por el bello sexo (...) se han propuesto insertar, de cuando en cuando, alguna composición métrica que pueda interesarlas” (*MP*, 69: s/p). Altamente revelador de su conciencia culposa y sus compromisos con el varón lector son las disculpas que preceden al texto: “solicitando la indulgencia de la clase grave de nuestros subscriptores” (*ibidem*).

I. La poesía de tema político era hegemónica en el periodo; por ello, no sorprende la presencia de una letrilla contra los gobiernos que desean gobernar sin oposición y un soneto contra Colombia (*MP*, 93) (21 de noviembre de 1827).

J. Uno de los más interesantes es el texto poético “El misántropo” firmado por el seudónimo de Aristogiton, en el cual se puede leer esta visión pesimista del mundo: “¿Qué otra cosa es el mundo, /que una posada henchida/ de necios, de malvados,/ de adulacion é intrigas?”, también se arremete contra la escasa institucionalidad de los funcionarios públicos: “el grave Diputado/ dos botellas se chifla;/ y una sesión secreta/ cuenta al que quiera oírlo”. De gran importancia para trazar las primeras reacciones letradas ante la amenaza de las novelas de folletín o por entregas, es la siguiente queja: “¿O tiene algo de bueno/ tanta majadería/ con que el mundo corrompen/ franceses novelistas” (*MP*, 116 s/f). Nuevamente los criterios morales permiten la descalificación de las novelas que son tildadas de corruptoras, pero se reconoce su profunda influencia en diversos circuitos de lectura en Occidente.

### 2.2.1.3 Don José Joaquín de Mora: el liberal desengañado

El más completo y mejor documentado libro sobre la estadía del gaditano José Joaquín de Mora en el Perú (1831-1834) es el de Luis Monguió, *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos* (1967). Sintetizando los hallazgos e interpretaciones del erudito español, tenemos lo siguiente:

A. Mora fue exiliado de España por su liberalismo, en Londres escribió sistemáticamente en publicaciones que apoyaban el progreso y la independencia de los países americanos, en Buenos Aires apoyó decididamente la política ilustrada de Rivadavia, en Chile fue un conspicuo miembro del liberalismo de la administración Pinto y después fue deportado por el triunfo del autoritario Diego Portales (1967: 194). Mora arribó al puerto del Callao el 13 de marzo de 1831 y su llegada fue saludada incondicionalmente por la prensa ilustrada local. En Lima, mantuvo un debate con los liberales chilenos exiliados sobre el futuro de Chile que le valió la animosidad de los liberales peruanos. Además, los mejores amigos de Mora en el Perú –Pando, Pardo, Vivanco, Martínez, Rondulfo- eran hombres fieles a Gamarra y a su propuesta de un gobierno fuerte (195).

B. Mora fue una figura clave en el intento de modernizar la educación de los sectores ilustrados en el Perú. Creó el proyecto de la institución educativa El Ateneo del Perú que incluía a intelectuales de la talla de Hipólito Unanue, José María de Pando, Manuel Lorenzo de Vidaurre, Felipe Pardo y Aliaga, José Joaquín de Larriava y otros. El proyecto fracasó porque no se reunieron los cien alumnos suscriptores que se requerían. Mora se vio

obligado a dictar cursos libres de Derecho Natural, en los cuales separó la Metafísica de aquél y buscó los fundamentos en la observación de la vida social del hombre y en el libre albedrío regido por la conciencia. Esta renovación de ideas fue objeto de duras críticas desde el Convictorio de San Carlos porque la consideraban una subversión de los métodos y los sistemas de ideas tradicionales. En sus cursos de Lógica y Ética introdujo los principios del *common sense* escocés y se enfrentó al tradicional aristotelismo tomista y al sensacionalismo vigente entre los modernos. En sus cursos de Gramática, se inscribió decididamente en la corriente que pretendía transformar en ciencia el arte gramatical (121-153). No deja de ser paradójico que estas reformas liberales educativas propuestas por Mora fueran respaldadas por el grupo de intelectuales calificados erróneamente de “conservadores”, mientras que la prensa “liberal” prestaba sus páginas para la crítica feroz proveniente de los clericales retrógrados (158).

C. Aunque Mora no tuvo una participación central en la política peruana entre 1831 y 1834, los enemigos de Gamarra lo adscribieron, por sus amistades y relaciones personales, con los intelectuales que sustentaban el modelo de gobierno fuerte. No obstante, cabe recordar –siguiendo a Monguió– que el propio Orbegoso confió la educación de su hijo a Mora y que el gaditano expresó claramente tener amigos en ambos bandos. Sin embargo, Mora había expresado en una carta en 1828 que los dos únicos políticos que le inspiraban confianza eran Pardo y Gamarra, “el primero por sus talentos, el segundo por sus puños” (157 y ss.). La caída de Gamarra y de Pando debido al teatral “abrazo de Maquinguayo” provocó la salida de Mora del Perú, quien vivió sus últimos meses en Lima bombardeado por

acerbas críticas, pero también contó con algunas defensas (180-195). Un ejemplo de estas violentas críticas, que no aparece consignada en el inmejorable libro de Monguió, la constituye un texto publicado el 3 de julio de 1834 en *El Genio del Rímac* en que se califica a Mora de la siguiente manera:

del que nació mas allá de las columnas de Hércules; del que mira y mirará como un mal para su patria la emancipación americana; del que corresponde á Buenos–Ayres con ingratitud; del que degrada a Chile de palabra y por escrito; del editor de *El Conciliador* y de *La Verdad*; del compañero de Pando para revolucionar la América e impedir que se constituya; de nuestro enemigo declarado, el agente encubierto de la España (*Genio del Rímac*, 160, s/p).

D. Una de las publicaciones más importantes de Mora para la historia de la literatura americana fue el artículo “Repertorio Americano, Periódico, núm. 1, Londres, Bossange, 1826, con láminas (Juicio de esta obra)” reproducido<sup>47</sup> en *El Mercurio Peruano*, núms. 74, 75, 78, 80 y 83, de 29 y 30 de octubre y 3, 6 y 9 de noviembre de 1827. El texto constituye un alegato dirigido a las nuevas repúblicas americanas para que produzcan una literatura nacional americana fundamentada en el buen gusto y en la utilidad pragmática. Defiende un lenguaje puro y elegante y coloca sus esperanzas en dos instituciones claves de aquellos años: los periódicos y el teatro. La literatura se concibe como espacio donde se despliegan todos los trabajos del entendimiento que conducen al progreso y al imperio de la razón en los pueblos. Finalmente, expresa la necesidad de que los estados americanos desarrollen una literatura nacional americana (el subrayado es nuestro) (34-37). El mensaje es claro: en América hay pluralidad política, pero unidad cultural en el orden literario.

---

<sup>47</sup> Este artículo había aparecido anteriormente en *El Conciliador* Núm. 1, Buenos Aires, de mayo de 1827, págs. 65-82 (Monguió, 32).

E. Mora había trazado en diversos artículos publicados en América los lineamientos generales de su poética novelística. Sostiene Monguió que este importante intelectual americano sintetizaba el ideal neoclásico y defendía y practicaba las formas y finalidades de la novela histórica, literatura amena y ligera que enseña deleitando. La novela es una salida del orden de la realidad por medio de la imaginación; sin embargo, Mora condenaba acremente las novelas fantásticas románticas que poseían una serie de sucesos inverosímiles tramados de una manera inconexa (114).

F. Durante su estadía en Lima, Mora publicó una significativa cantidad de poemas, principalmente en *El Mercurio Peruano* y representó una obra teatral. En el aspecto narrativo, cabe mencionar el libro *Aguinaldo para el año de 1834 por el autor de "No me olvides"* (1834) porque en él se encuentran ocho poemas y cuatro narraciones: "Iván el terrible; episodio de la historia de Rusia" (12 pp.), "El casamiento de la mar" (27 pp.), "Blanca de Toledo" (33 pp.) y "Las dos perdices" (6 pp.) (1967: 87). Según Monguió, la primera es una narración histórica que destaca los aspectos más crueles y sórdidos del reinado de ese autócrata ruso, el relato concluye con una exhortación contra el tirano que puede extenderse a todo régimen autoritario. La segunda combina una historia de amor ficcional y una serie de sucesos históricos de Venecia en 1712, registrados en la *Histoire de la République de Venise* de Pierre Daru. La tercera es también una *nouvelle* histórica que representa un episodio de la familia Cosme de Medicis "con toda la escenografía de una ópera romántica a lo Rigoletto". Pese a los gruesos errores históricos, este texto mantiene el interés del lector y pretende, por medio de un *exemplum*, crear un alegato contra los efectos devastadores del absolutismo y la tiranía

(111-114). Concluye Monguió, que Mora influenciado por Cervantes y Walter Scout, reconoce en la ficción novelesca un género útil y deleitable cuando combina la presentación de las pasiones humanas con características históricas poco o mal conocidas (119).

Procederemos a un breve comentario de “Las dos perdices” por ser la pieza más original, poseer un carácter metaliterario y ser la más alejada de las convenciones propias de la narrativa histórica. Monguió define claramente la naturaleza del texto: “graciosa tomadura de pelo a los aficionados a relatos novelísticos abracadabrantes” (114). Por su extensión y su esfericidad temática, debe ser calificado de cuento y por su aparición es indudablemente una de las primeras manifestaciones de este género narrativo en el orden letrado peruano. Sin embargo, todavía conserva la necesidad de establecer el pacto realista con el lector, típico de los relatos neoclásicos: “Grande era el contraste que ofrecían los dos principales personajes de esta verídica historia” (1967: 343) (el subrayado es nuestro). El cuento narra el encuentro de dos hombres en una venta en un camino de Zaragoza: uno de ellos, viejo hidalgo aragonés, el otro, joven y vestido a la usanza moderna; el primero sereno y confiado, el segundo pasional y exaltado. Ambos llegan simultáneamente al lugar y solo obtienen una perdiz por cena para cada uno. El más joven se presenta como un príncipe de Armenia que ha pasado múltiples vicisitudes y le pide ayuda al hidalgo a resolver una situación sumamente peligrosa, este último ha creído en la veracidad de la historia sin percatarse de que es un resumen de la novela que el joven está escribiendo y para la cual busca desesperadamente un desenlace: “Si lo supiera, no me hubiera visto usted tan inquieto y agitado y ya tendría desenlace la novela

que estoy escribiendo para que la publique en Madrid mi amigo D. Benito Cano” (1967: 346). Aprovechando la atención del cándido oyente, el más joven se había apoderado de la perdiz ajena y había dado cuenta de ella.

Aunque todo el texto está pragmáticamente orientado a descalificar a los “contadores de patrañas”, posee un carácter ambiguo: revela el poder de seducción y la potencia de las historias fantásticas en el lector oyente y las consecuencias negativas de este distanciamiento de la realidad. En el aspecto formal tenemos un narrador con focalización omnisciente y heterodiegético, diálogos impecables, personajes definidos y desenlace humorístico.

En síntesis, *El Aguinaldo...* (1834) de Mora es un momento clave en la fundación de la narrativa decimonónica. Por primera vez, aparece un libro que contiene cuatro narraciones que rompen abiertamente con las formas costumbristas. Además, es la primera crítica sistemática, desde la propia ficción literaria, de las narraciones truculentas que recién empezaban a invadir los mercados americanos –vía la traducción y la imitación– y que obtendrían la hegemonía en años posteriores en el campo cultural peruano. La salida de Mora del Perú tiene efectos en la historia de la novela porque se pierde un eximio narrador y un sujeto crítico y desconfiado de las novelas de folletín que ya se avizoraban en el horizonte.

#### 2.2.1.4 Los liberales doctrinarios: el caso de *El Genio del*

##### *Rímac*



*El Genio del Rímac* fue un reducto de los liberales, enemigos acérrimos de Pando, Mora y del proyecto político de Gamarra. En su prospecto publicado el 3 de noviembre de 1833 declaraban que

Cerciorados del gran deseo, que asiste á nuestros conciudadanos de instruirse en todo lo que concierne á su libertad política: en las mejoras de que es susceptible el Perú: en lo que pasa en los estados vecinos, y en el antiguo continente: y en los pormenores de esta capital, nos hemos propuesto redactar un diario (*El Genio del Rímac* 1: s/p).

Además, señalaban que “para amenizar el periodico, publicaremos algunas poesias peruanas” (*El Genio del Rímac* 1: s/p). Efectivamente cumplieron sus promesas, aunque la mayoría de poesías publicadas fueron copiadas de periódicos extranjeros. Aunque no hay mención de ello en el Prospecto, el número 47 de *El Genio del Rímac* incluye una de las primeras manifestaciones de los textos narrativos en forma de folletín por entregas. Los últimos días de diciembre de 1833 se publica “El trapista de Thann” y se sigue publicando por tres días. Es un texto muy breve y aparece al final la frase “P. Francés”, lo cual podría indicar tomado de un periódico francés o algún nombre o seudónimo, hoy imposible de identificar. Posteriormente, el 4 de enero de 1834, en el núm. 50, aparece un texto narrativo de tema histórico francés cuyo título era “La hija del regimiento” ocupando casi dos columnas del periódico. El 7 de julio de 1834 en el núm. 163, en la sección Variedades, aparece “Los Templarios en el Tormento” a una columna y media, continúa en el núm. 168 con una columna y finaliza en el núm. 171 con dos columnas. El texto no presenta autor, pero se dice que ha sido tomado del *Mercurio de Valparaíso*.

La irrupción de estos textos narrativos que pueden ser calificados como las primeras manifestaciones de una literatura de masas internacional

no significó el final de las formas y los circuitos literarios de los letrados tradicionales. Por ello, el día 20 de marzo de 1834 aparece un aviso del *Museo Latino Nacional* en la sección Instrucción Pública y en ella se invita a la comunidad a una actuación literaria donde los alumnos del *Museo* demuestran sus conocimientos del latín (leyendo y traduciendo del latín al español y viceversa) y argumentan sobre las figuras, tropos, partes y propiedades de la retórica (*El Genio del Rímac*, núm. 82: 4). El imperio neoclásico coincide con la irrupción de estos nuevos productos simbólicos destinados a otros sectores sociales que ya accedían a la lectura.

El 19 de septiembre de 1834 se publica un texto narrativo titulado “El carbonero galán” con el subtítulo de “Historieta” que constituye una historia de engaño amoroso y el castigo al seductor, según una tradicional costumbre de los carboneros ingleses. El 23 de septiembre en el núm. 224 se publica un breve texto narrativo titulado “El dragón”, relato humorístico en el que un soldado engaña a tres curas y el 20 de noviembre del mismo año, en el núm. 272, se publica “Un olvido”, relato narrativo que concluye en el núm. 273 del 21 de noviembre. Todos estos textos responden a mundos representados europeos y giran alrededor de una anécdota simple. También se publican, en la sección Variedades, narraciones que constituyen reflexiones morales como “La constancia” en el núm. 246 el 20 de septiembre, “Los malos son los peores” en el núm. 266 el 13 de noviembre. Además, en la misma sección se incluyen artículos de divulgación histórica o reflexiones sobre aspectos de la vida social como: “Trabajos públicos de los egipcios”, “Reflexión sobre las modas”, “Diversiones públicas”, un texto sobre el saludo en el estornudo. Finalmente, varios días de diciembre se publica el “Breve Catecismo sobre

las Indulgencias”. En este periodo, de septiembre a diciembre, todavía siguen predominando los textos poéticos como sonetos, odas, octavas, epístolas poéticas, décimas, elegías, himnos, apólogos (fábulas): poesía de tema filosófico y político principalmente y escrita bajo los códigos neoclásicos.

### **2.1.2 *El Comercio* y el nuevo público lector (1839-1845)**

1839 es un año clave para la historia del periodismo peruano; sin embargo, pocos han reconocido la importancia que tiene para la historia literaria peruana decimonónica. La aparición de *El Comercio*, su estructura y el espacio asignado a los textos narrativos de folletín es un punto de quiebre con el orden creado por las viejas revistas de letrados y los periódicos doctrinarios. Más allá de ideologías liberales y conservadoras, ninguno de los periódicos o revistas anteriores logró perdurar en el tiempo ni contribuyó decisivamente con la creación de un nuevo público lector. La tesis de este apartado es que parte del éxito de *El Comercio* se debió a la sistemática explotación de los recursos de los textos narrativos en su sección Folletín. Esta decisión de política editorial fue clave en la creación de un nuevo público lector popular, urbano y desconocedor de las convenciones de la alta literatura.

*El Comercio* fue fundado en 1839 por el chileno Manuel Amunátegui y el argentino Alejandro Villota. Su lema fue: “Orden, Libertad y Saber”. López Martínez (1989) informa que los primeros suscriptores fueron 72 en Lima y en el Callao, en su mayoría eran comerciantes, políticos, eclesiásticos y militares

(21-22). En su imprescindible ensayo sobre el periodismo en el Perú, Porras sostiene que este periódico

no se distinguió por ninguna innovación periodística, fuera del formato mayor. En 1839, *El Comercio* era un diario de avisos de muy pocas noticias, tan falto de secciones informativas como *El Mercurio* o *El Telégrafo*, cuyo tipo periodístico copiaba (...) Su fortuna original estuvo en los comunicados. Sección repulsiva y amenazante, palestra del insulto y del anónimo, liza a veces de agudos contrincantes, los comunicados fueron la crónica escandalosa y desvergonzada, un kaleidoscopio inmoral (27-28).

Porras se equivoca parialmente porque la innovación central de *El Comercio* es justamente la inserción continua de textos narrativos en su sección de Folletín. Por otro lado, lo que el historiador condena enfáticamente<sup>48</sup> no es sino una nueva configuración de los límites de lo privado y lo público en una sociedad donde la cultura de lo escrito iba extendiéndose. Lo privado se hace público<sup>49</sup> porque existe una masa de lectores interesada en las venturas y desventuras de los personajes públicos más conocidos. Atribuye –Porras– la supervivencia del periódico a dos factores: a) mantenerse independiente en las constantes pugnas políticas y b) constante preocupación por asuntos de políticas nacionales institucionales (28). Finalmente, nos informa sobre los miembros de las tertulias de

---

<sup>48</sup> Esta opinión ya era frecuente entre los adversarios contemporáneos del periódico. En el No. 34 del 29 de diciembre de 1862 en un artículo anónimo de *El Mercurio* se acusa a *El Comercio* de afán de lucro incesante y dar luz a inmoralidad, calumnia y obscenidad ampliando el espacio concedido a la sección *Remitidos* y se comentaba irónicamente lo siguiente: “que *El Comercio* que siempre ha vivido en un fango pestilente, ha servido para purificar a la sociedad con los inmundos y deletéreos miasmas que ha desparramado en ella”.

<sup>49</sup> López Martínez sostiene que la sección “Comunicados” fue tomada del modelo de *Le Presse* de Emile Girardin, quien en 1938 empezó a aceptar anuncios de todo género sin preocuparse por las divergencias políticas o sociales (29). Sin embargo, ya en *La Miscelánea* (1830-1833) de Felipe Pardo se aceptaba y promovía dicho sistema, tal como consta en el primer número “se insertarán todos los avisos y comunicados que se remitan y con tal que no ocupen sino diez líneas” (1: 1). En la parte superior del periódico, junto al nombre y al logotipo, siempre se publicaba lo siguiente: “las comunicaciones con que los ciudadanos gusten honrar nuestras columnas, serán atendidas con puntualidad y por precios cómodos, guardando el mayor sigilo respecto a las firmas, salvo los casos que proviene del reglamento de imprenta”.

Amunátegui<sup>50</sup> que normalmente colaboraban en su periódico: Domingo Elías, José Gregorio Paz Soldán, Francisco Bilbao, Sebastián Lorente, José María Samper y, desde 1872, los más conspicuos miembros del civilismo. En la década del setenta, entre los colaboradores frecuentes de *El Comercio* destacan: Rodolfo Moncayo, Leubel, Samper, Manuel Ascensio Segura, Sánchez Silva, Bazán, Chacaltana, Camacho, Pardo, Márquez, Flores Chinarro, Espiell, Saavedra, Rafael Vial, de la Vega, Quinteros, Albarracín, Coronel Zegarra, Lorenzo García, Enrique y Guillermo Carrillo, Cazeneuve y los redactores principales eran José Vitrebo Arias, Paulino Fuentes Castro, Luis Carranza y José Antonio Miró Quesada (31).

Basadre señala que la fisonomía de *El Comercio* fue predominantemente económica y no política hasta antes de 1870. Se encuentran expresadas en él diversas posiciones políticas, proporcionaba información general, pero lo más distintivo era la sección “Comunicados” en la cual, previo pago de una pequeña cantidad, cualquiera podía dar a la publicidad su opinión sobre cualquier asunto personal o doctrinario (*HRP*, II: 295). El historiador de la república también menciona el testimonio del chileno Pedro Félix Vicuña, el cual sostenía en un libro publicado en 1847 que *El Comercio* tenía 900 suscriptores y que

hombres, mujeres, todos leen y en cada correspondencia se hace una pausa donde hay comentarios, observaciones, risas, aplausos, burlas y se sigue de este modo hasta engullirse cuatro pesadísimas páginas (...)Desde las provincias lejanas (...) vienen las rencillas del prefecto, del gobernador, del aduanero; allí se admite todo, y los insultos, perfidias y cuanto pueda ofender no escasean. No creas que solo los grandes señores aquí leen; el artesano, el trabajador de toda clase ahorra para tener *El Comercio* y el más pobre lo busca prestado. El

---

<sup>50</sup> Este heterogéneo círculo de escritores, juristas y políticos giró alrededor de Amunátegui hasta 1875 (Porras, 1970: 32). En ese año, José Antonio Miró Quesada asume la dirección del periódico y se asocia con la empresa editora de Luis Carranza, sobrino de Amunátegui, y se abre una nueva etapa en este periódico (López Martínez, 1989: 219 y ss.).

que no sabe leer, escucha, entre los comentarios, discurre como los demás (II: 296).

Dato valioso porque 900 suscriptores en una ciudad que bordeaba los 80,000 habitantes constituye un porcentaje superior al 1% de la población, pero dadas las formas residuales de lectura colectiva en voz alta y la alta circulación interpersonal e interfamiliar del periódico, el número real de “lectores” era mucho mayor. López Martínez, que cita directamente el famoso pasaje de Pedro Félix Vicuña, precisa que el tiraje era de 1000 ejemplares (900 para suscriptores y cien para venta directa) y que la hora de salida de la edición era las seis de la tarde. También sostenía el testigo chileno que no solo los grandes señores leen, sino también el pueblo, el artesano y el trabajador de toda clase; “el que no sabe leer, escucha, entra en comentarios y discurre como los demás. Las mujeres toman gran parte en todas las cuestiones políticas” (citado por López Martínez, 1989: 68).

Otro rasgo clave de *El Comercio* es su vocación omniabarcadora, aunque el énfasis está colocado en temas económicos, prevalece cierta espectacularización de la noticia y la explotación de los conflictos y aspectos truculentos del orden político. No obstante lo anterior, sería injusto olvidar que *El Comercio* también inició campañas valiosas en este periodo de Amunátegui (1839-1875). Abogó decididamente por la abolición de la esclavitud, el mejoramiento de la condición de los indios y la afirmación del nacionalismo continental (HRP, II: 296). López Martínez añade a estas campañas, el interés por las polémicas doctrinarias (Herrera contra Laso) y la preocupación por la región de la Amazonía (62-5).

Existen dos artículos de costumbres de Manuel Ascensio Segura que representan las formas de lectura de los periódicos y la difusión de estos

entre los sectores populares. En “La montonera de Huacho” publicado en *La Bolsa* (1841) se expresa claramente el carácter colectivo y ritual de la lectura del periódico: “El muchacho se avalanza acezando al regazo de su madre, trayendo en la mano el periódico, que ésta pasó a don Agapito (el hombre de su confianza) para que leyese en voz alta” (1885: 15-16). En “Bernardino Rojas”, se refiere irónicamente a la seducción que ejercían los periódicos en los sectores populares. El criado del narrador de este texto no obedece a su amo porque “Si lo mando por cigarros me trae *La Bolsa*, y si por ropa limpia *El Comercio* o *El Peruano*” (1885: 42). En el mismo texto se representa el narrador leyendo *El Comercio*, lectura en voz alta y compartida con quien no sabe leer: amo lee a criado (1885: 43-44).

En 1842, la imprenta de *El Comercio* se amplió considerablemente y se emplea ya la prensa de vapor para mediados de esa década: esto indica la alianza entre tecnología y prensa. Este carácter moderno del periódico se confirma por la aplicación del modelo de Emile Girardin en *Le Presse* de París hacia 1830, con

el incremento de la venta por ejemplares sueltos que sirvió para expandir la circulación de los diarios; el desarrollo de los avisos que se vinculó al creciente poder de las actividades mercantiles, nervio del siglo XIX; y además, la implantación del folletín a través del cual el periodismo se alió con la literatura (*HRP*, II: 297).

Prado Chirinos (1974) precisa que *El Comercio* ingresa con dos páginas a la prensa limeña el 4 de mayo de 1839 y que no se editó entre 1881 y 1883 por la ocupación chilena. Los objetivos señalados expresamente eran: a) información sobre la vida comercial, b) información sobre asuntos políticos (tribunal, establecimiento de beneficios), c) comunicar acerca del teatro, literatura “y cuanto pueda conducir á la utilidad e instrucción de nuestros lectores” (1). El tercer aspecto tiene muy poca presencia en 1839,

pero se incrementa a partir de 1840 con las secciones “Folletín”, “Alcance” y ocasionalmente “Variedades”, “Remitidos” y “Poesía”.

Las informaciones internacionales se obtenían reproduciéndolas de periódicos y revistas del extranjero. En los primeros años destacan los ingleses *Edinburgh Review*, *Literary Gazette*; los españoles: *El Correo de Sevilla*, *Panorama Matritense*, *Revista de Madrid*, *Fígaro*; los franceses: *Le Siècle*, *Journal des Debats*, *Journal des Connaissances Utiles*, *Le Constitucional*, *Le Presse*. De América, destacan: *El Museo de ambas Américas* (Chile), *Memorias de la Sociedad Patriótica* (La Habana), *Panorama Tlascalco* (México). Del Perú: *El Liberal* (Trujillo), *El Peruano* (Lima), *El Republicano* (Arequipa), *El Intérprete* (Chile, pero redactado por peruanos), *Argos* (Lima), *La Balanza* (Lima). No he podido precisar el origen de estos otros tres: *El Tiempo*, *Correo Nacional*, *Instructor*.

En síntesis, *El Comercio*, siguiendo los nuevos paradigmas de la prensa internacional, es el primer periódico peruano que se preocupa por ampliar su base social de lectores ofreciéndoles información comercial, controversias políticas personales sin censura y ficción narrativa. Los dos elementos innovadores son la abundante y constante presencia de textos narrativos publicados en forma de folletín y la sección *Remitidos* que permitía al lector común o al político manifestarse libremente y criticar acremente al gobierno o funcionarios públicos. La sección “Folletín” —como en *El Genio del Rímac*— no se reservaba exclusivamente para textos narrativos, también se publican artículos de crítica historiográfica (una reseña sobre un libro dedicado al historia de Venezuela), artículos de divulgación histórica (descubrimiento del café y su introducción en Europa), semblanzas de



estadistas contemporáneos como M. Guizot y artículos que giran alrededor de la descripción de una práctica social como el dedicado a las hilanderas y el celibato. Estos últimos ejemplos han sido tomados del primer semestre de 1842.

#### 2.2.2.1 *El Comercio* y las novelas de folletín en el Perú

En los sectores letrados peruanos, el término “folletín” estaba reservado a todo texto de carácter narrativo, histórico o crítico que se publicase de manera continuada y seriada en una hoja de periódico o revista. En “Otra visita”, artículo de costumbres de Manuel Ascensio Segura, el narrador contrapone con humor e ironía la escritura de textos políticos (proclamas, discursos, arengas) a la escritura de folletines, entendidos como textos narrativos ficcionales publicados en un periódico, específicamente sus propios artículos de costumbres.

Si ocupado en estos últimos días en esparcir noticias abultadas para animar á los medrosos, en forjar proclamas y pasquines para alarmar á los incautos, y en pasar revista por todos los destinos de la república para ver cual me calzaba, habré tenido ni tiempo ni buen humor para escribir folletines ni cosa que se les parezca; mucho menos cuando de este trabajo no hubiera sacado la honra y provecho que del otro (1885:19).

La autocalificación de sus textos como cuentos y folletines revela la imprecisión genérica y formal que reinaba en ese momento. Para Segura, es folletín todo texto narrativo ficcional que se publique íntegramente o por partes en un periódico y él es un cuentista porque escribe cuadros y artículos de costumbres:

¿Por otra parte quién me mete a cuentista? Dejemos este trabajo á otros mas sabios que yo, ó mas amigos de lucir con discursos pomposos: no faltará por ahí quien lo escriba con sus puntos y sus comas, y aun añada un par de descargas para hacer mas estrepitosa la funcion. (...) Pues señor, Folletin al canto, y salga como saliere (1885: 18).

En “Concurso de acreedores”, artículo de costumbres, autocalifica su texto de folletín: “Volvamos al concurso que es el objeto principal de este folletín” (1885: 23).

Para los fines de nuestra investigación, presentaremos un análisis cuantitativo de la presencia de textos narrativos publicados en forma de folletín en los primeros cinco años de *El Comercio* y analizaremos los primeros textos narrativos publicados por un escritor peruano: Julián M. del Portillo.

A. Entre 1839 y 1843 se publican 54 textos narrativos en forma de folletín. Convencionalmente hemos considerado solo textos narrativos que se hayan publicado en tres o más partes, excluyendo a los que solo tienen dos partes y a los que se publican de manera íntegra. En 1839 no se publica ninguno, en 1840 dos, en 1841 veintisiete, en 1842 doce y en 1843 trece. Evidentemente, es a partir de 1841 que el folletín ocupa un espacio permanente en la estructura del periódico, las diferencias en los últimos tres años revelan un descenso en el número de textos, pero no en las entregas porque en 1842 tenemos uno de los primeros éxitos extensos: *Memorias de Maria Capelle* con 36 entregas y en 1843: *Gerfaut* con 32 entregas y *Los misterios de París* con 114 entregas<sup>51</sup>.

Ordenando por extensión estos textos narrativos publicados en los primeros cinco años de *El Comercio*, tendríamos:

3 a 5 entregas	23 textos
6 a 8 entregas	11 textos

---

<sup>51</sup> Solo hemos contado las entregas del año 1843, pero *Los misterios de París* siguieron publicándose en el siguiente año. El 13 de febrero de 1844 apareció el final de la octava parte; posteriormente, se publicó el epílogo entre el 29 de marzo y el 11 de abril de 1844.

9 a 11 entregas	7 textos
12 a 14 entregas	3 textos
15 a 17 entregas	1 texto
18 a 20 entregas	3 textos
32 entregas	1 texto
36 entregas	1 texto
114 entregas	1 texto

La lista completa es la siguiente:

<b>Autor</b>	<b>Título</b>	<b># de entregas</b>	<b>Fecha</b>
Anónimo	"Andrea del Sarto"	6	diciembre 1840
Anónimo	"La caza de brujas"	3	abril 1841
Anónimo	"El velo de la viuda"	3	mayo 1841
Anónimo	"La posada de la baronesa"	9	may. – jun. 1841
Anónimo	"Felipe el granadino"	3	jun. 1841
Anónimo	"Mateo Petit ó el beso de la despedida"	6	sept. – oct. 1841
Anónimo	"El corazón legado"	5	agosto 1842
Anónimo	"Rosalía"	9	noviembre 1842
Anónimo	"El estudiante alemán"	3	enero de 1843
Anónimo	"Vergniaud"	4	febrero 1843
Anónimo	"Una venganza"	5	feb. – mar. 1843
Anónimo	"¿Quién engaña a quién?"	7	marzo 1843
Anónimo	"El mejor amigo"	4	febrero 1843
Anónimo	"El noble de Normandía"	19	julio 1843
Anónimo	"El marqués de Pombal"	12	marzo 1843
Anónimo	"Felipe el Granadino"	3	junio 1841
A. Droz Desvoves	"Dos faltas"	4	junio 1841
Augusto Arnould	"El tío Calandria"	4	agosto 1841
Augusto Arnold	"Luisa"	7	diciembre 1841
Honorato de Balzac	"La mujer de treinta años"	3	mayo 1841
Honorato de Balzac	"La joven"	9	agosto 1841
Honorato de Balzac	"La mujer abandonada"	4	mayo 1841
Honorato de Balzac	"Sufrimientos desconocidos"	3	mayo 1841
Rogerio de Beauvoir	"El bañador de Dieppe"	8	oct. – nov. 1841
Carlos de Bernard	"La caza de los amantes"	11	sept. – oct. 1840
Carlos de Bernard	"El yerno"	10	noviembre 1841
Carlos de Bernard	"La cincuentona"	13	may – jun 1841
Carlos de Bernard	"Gerfaut"	32	abr. – may 1843
Elías Berthet	"Los inconvenientes de la Bravura"	8	febrero 1842
Elías Berthet	"Pablo"	11	ene. – febr. 1843
Enrique S. Berthoud	"La fornarina"	6	enero 1841
María Capella	Memorias	36	marzo-mayo 1842

Julio A. David.	"Los acreedores"	12	febrero 1841
Julio A. David	"El procurador del Rey"	15	sept.–oct. 1842
Justino Gensoul	"El padre Charlot"	5	julio 1841
Julián M. del Portillo	"El inventario"	3	nov.–dic. 1842
Julián M. del Portillo	"Lima de aquí a cien años"	3	jun–agosto 1843
La Duquesa de Abrantes	"Doña Catalina de Erauso o la Monja Alférez"	3	oct. 1841
Alex de Lavergne, y Ch. La Font.	"Paulina Butler"	7	octubre de 1841
Alejandro Lavergne	"La toga y la espada"	8	diciembre 1841
León Gozlam.	"Rosa María"	8	enero de 1842
Augusto Luchet	"Fontainebleau. Mater Dolorosa"	5	agosto-sept. 1842
Augusto Luchet	"El zapatero de Rouen"	7	octubre 1842
Marc Fournier	"Magdalena"	3	junio 1841
Mery	"Una aventura de París".	6	enero 1841
Emilio Pages	"La familia de un mercader"	7	ener. – feb. 1842
Mauricio Saint Aguet	"Fuente fresca"	3	oct. 1842
Jorge Sand	"Leon Leoni"	18	septiembre 1841
Federico Soulie	"El león enamorado"	4	octubre 1841
Federico Soulie	"Un banquero"	10	agosto 1841
Federico Soulie	"Margarita"	19	junio 1842
Stephane de la Madeleine	"El modelo"	3	marzo 1841
Eugenio Sue	"Una mujer feliz"	4	julio de 1843
Eugenio Sue	"Los misterios de París"	114	agosto–dic. 1843 <sup>52</sup>

De una revisión general de estos textos podemos proponer algunas conclusiones y correlacionarlos con procesos socioculturales peruanos de la época:

A. La mayoría de textos pertenece a escritores de literatura de masas hoy olvidados. Tenemos dos excepciones el clásico y todavía muy leído Eugène Sue y Frederic Soulié. Muy escasos son los textos de escritores hoy consagrados por los cánones literarios: Honorato de Balzac, George Sand. Solo hay un escritor peruano en este grupo: Julián M. del Portillo.

B. Un asunto importante es la simultaneidad entre la circulación de estos productos de la cultura de masas en Europa y Lima. A diferencia de los productos simbólicos de la "alta literatura" que tardaban mucho en llegar, aquí

<sup>52</sup> Se inició en agosto de 1843 y concluyó definitivamente el 11 de abril de 1844, superando las 160 entregas.

se publica *Los misterios de París* de Eugène Sue entre 1843 y 1844, es decir, inmediatamente después que concluía su primera publicación en el *Journal des Débats* (1842-1843). Recuérdese que este producto cultural de masas fue uno de los primeros en tener carácter universal. Umberto Eco indica que antes de que concluyera la publicación del folletín en París, empiezan a aparecer las traducciones italiana, inglesa, rusa, alemana y holandesa. Solo en Nueva York se venden más de 80,000 ejemplares en pocos meses. En diversos países se intenta repetir la fórmula y el propio Sue se ve obligado a realizar una adaptación teatral de siete horas (1995:36).

C. No se trata solo de la introducción masiva y reiterada de textos narrativos ficcionales, sino fundamentalmente de la primacía del placer sobre la educación, es decir, la inversión del paradigma neoclásico. La literatura aparece fundamentalmente como evasión e imaginación; sin embargo, estos textos narrativos poseían una *paideia* que oscilaba entre un humanismo crítico de las injusticias sociales a una defensa velada del *status quo* y la promoción de los valores morales propios de la aristocracia o nobleza.

D. La mayor parte de los mundos representados obedece a espacios sociales e históricos completamente alejados de las experiencias cotidianas de los lectores. Incluso, los textos basados en acontecimientos históricos aparecían rodeados de aspectos imaginarios y fantásticos dadas las circunstancias socioculturales de la mayoría de los lectores que no conocía Europa ni su historia.

E. Estos textos no requieren un lector competente en complejas convenciones literarias, crean mediante procedimientos poco sofisticados el

suspenso narrativo y la angustia por conocer el desenlace. Finalmente, ofrecen al lector lo que este ya conoce y desea que ocurra.

F. Todavía existe un considerable número de estas narraciones que pretende fundamentar su validez en la representación de acontecimientos reales o que se presenta como una re-creación de acontecimientos verdaderamente ocurridos. Todavía hay cierto temor a la ficción pura y esto puede considerarse una herencia del neoclasicismo. Por ejemplo, León Gozlam en “Rosa María”, publicada en *El Comercio*, en enero de 1842, sostiene al inicio de su relato que “con la ecepcion de algunos accesorios puramente de forma que exijia el jenero, todo es cierto en esta novela cuyo asunto se ha tomado de las ultimas revoluciones políticas de Inglaterra” (*El Comercio* 792: 2).

G. Esta fiebre lectora tenía su contraparte en la democratización y masificación del oficio de la escritura. Un testimonio de la expansión de la escritura en Lima se encuentra en el “Prefacio” de *El Cometa* (1840-1841). Segura señala como rasgo distintivo de su siglo la “manía de escribir”:

Desde el grave y orgulloso diplomático hasta el último y mas humilde oficinista; desde el comerciante acaudalado hasta el endrogado corredor, desde el menestral activo é industrioso hasta el arrancado aprendiz de zapatero, todos escriben, y sobre cuanto les da la gana (1885: 27).

H. Aunque no tenemos cifras ciertas, la alfabetización empezó a incrementarse de manera lenta, pero constante hacia la década de 1840. En esa fecha había quince escuelas particulares de importancia para varones en Lima y nueve para mujeres; también ofrecían sus servicios unos veinte de menor nivel para varones y un número más reducido para mujeres. Los contenidos pedagógicos no eran uniformes, pero en todas se enseñaba

lectura y escritura castellana (*HR*, II: 310). Margarita Guerra y Lourdes Leiva (2002)<sup>53</sup> ofrece las siguientes cifras 208 escuelas en 1847 y según informe de Prefectos, 725 escuelas en 1853, en las que estudiaban aproximadamente 32, 000 alumnos, de los cuales 28, 000 eran varones. El avance de la alfabetización fue lento en todo el siglo decimonónico, pero tuvo una importante inflexión en la República del guano aunque conservando la marcada discriminación de género.

I. La ciudad de Lima vive un intenso proceso de “ruralización” después de la Independencia. Estos años están caracterizados por la presencia de la plebe como la principal fuerza social que impregnó con sus costumbres el espacio urbano (Ramón, 1999, 26). La población tuvo un crecimiento sinuoso

1793 62910 habitantes

1820 64000 habitantes

1836 55627 habitantes

1857 94195 habitantes

No debe ser casual que el nuevo impulso demográfico se inicie en 1836 y abarque justamente el periodo de inicio y consolidación de la nueva prensa orientada a incorporar a ciertos sectores populares en la cultura de lo escrito.

#### 2.2.2.2 Los textos narrativos de Julián M. del Portillo

Julián M. del Portillo es una figura desconocida en las letras peruanas y solo aparece incidentalmente en las más acuciosas historiografías del siglo

---

<sup>53</sup> Este libro ofrece un estudio institucional minucioso y con muchos datos cuantitativos. El análisis de la variable lectura/escritura correlacionada con el acto de la elección y los derechos de ciudadanía puede consultarse en la tesis de Jose Ragas (2003: 52-57).

XIX. Portillo es el primer escritor peruano que asigna el nombre de “novelas” a sus breves composiciones narrativas publicadas en forma de folletín en *El Comercio*. Ricardo Palma en *La Bohemia de mi Tiempo* sostiene que

La bohemia fundó un periodiquito semanal titulado *El Diablo*, en el que zurrámos lindamente a un señor Portillo, autor de *La novena de las Mercedes*, *Los amores de un marino* y *Lima de aquí a cien años*, tres pecados gordos que él bautizó con el nombre de novelas (1964:1306).

Elsa Villanueva de Puccinelli fue la primera en señalar la existencia de *El hijo del crimen* (Lima, Imp. de José Masías, 1848). La investigadora la califica de novela romántica y menciona las alusiones de Palma a Portillo y las propias menciones autobiográficas en el prólogo de esta novela.

Apareció en fascículos como novela por entregas, con leves carátulas impresas en “papel cometa” de vivos colores. (...) El prólogo de *El hijo del crimen* puede ser considerado como una toma de conciencia de la situación del escritor frente a la sociedad de su tiempo y, a la vez, una defensa *pro domo sua* frente a la crítica local que se había ensañado con Porfirio en el hebdomario humorístico titulado *El Diablo* (1969: VII).

En el prólogo del *EHC*, Portillo se defiende con todo el arsenal retórico y el ímpetu de su pluma:

Escribir en Lima una obra de cualquier género que sea, publicarla, y declararse su autor, es, según el criterio de algunos, cometer un crimen de lesa-sociedad, es hacerse acreedor a un anatema que poniendo al escritor fuera de la ley común, le entrega a la injusta, virulenta e incompetente crítica de desconocidos escritores que, embozados bajo el vergonzoso manto del anónimo, lanzan desde sus escondrijos toda la ponzoña que germina en los corazones alevosos y corrompidos (1969: VII).

Sentencia Portillo que este modo de juzgar a los escritores es injusto y pernicioso: “es injusto porque por lo general carece del competente raciocinio; es pernicioso, porque paralizando los nobles arranques de nuestra juventud estudiosa, detiene en gran parte la marcha de la ilustración” (1969: VII-VIII). Este razonamiento es un eco que se encuentra ya en la réplica de 1819 de José Joaquín Fernández de Lizardi a un crítico de su célebre novela.



Sostenía el mexicano: “en mi tierra no se usa elogiar públicamente a los autores sino criticar sus obras cáusticamente luego que salen a la luz. Este es un arbitrio muy liberal para desterrar de una vez la aplicación y hacer que duerman los estudios” (1991:20)

En los *Aletazos del Murciélago* (1866) de Manuel Atanasio Fuentes encontramos una alusión incidental a Julio M. del Portillo como candidato a la Convención Nacional y “publicando un programa interminable” (I: 67). Por otro lado, en su exhaustiva y documentada biografía de Ricardo Palma, Oswaldo Holguín Callo brinda algunos datos sobre este escritor. “Julián o Julio Manuel Portillo (1818-1862) temprano novelista y poeta de orientación romántica, sufrió las candentes burlas de *El Diablo*, periódico en el que escribió Palma” (168-9). Masón y político liberal (547) fue autor del semanario *El negro* (1858) (604) y fue Diputado de la Convención Nacional y uno de los masones limeños que suscribió *La Constitución Masónica* de 1860 (631).

Procederemos al análisis de dos textos: a) “El inventario”, relato publicado consecutivamente el 29, 30 de noviembre y el 1 de diciembre de 1842 en los Núms. 1040, 1041 y 1042 de *El Comercio*; y b) “Lima de aquí a cien años” publicado el 30 de junio, 4 de julio, 1 de agosto y 2 de agosto de 1843 en los Nos. 1213, 1216, 1241 y 1242 respectivamente.

Hacia el año 1842, la sección Folletín de *El Comercio* ocupaba la mitad de la hoja o la tercera parte de la misma y siempre se iniciaba en la primera página. *El Comercio* todavía ostentaba el subtítulo de *Diario Comercial, Político y Literario* y su número de páginas variaba entre cuatro y seis. “El inventario” ocupa dos páginas en la primera entrega, tres páginas en la segunda entrega y una página en la tercera entrega.

“El inventario” es un hipertexto y el propio autor declara al final del mismo su filiación:

Tributar un justo elogio á la interesante obra de Miss Martineau sobre “La sociedad americana” ha sido el móvil que me ha animado á dar á luz el fragmento que precede, del que la primera idea pertenece exclusivamente á la obra de tan recomendable autora (*El Comercio*, núm. 1042: 1).

El relato se desarrolla en Norteamérica y se inicia con un diálogo entre dos jóvenes novios (Jenny Makensie y Jones), quienes están obligados a separarse porque él ha aceptado un empleo en Boston para ayudar a la situación económica del padre de Jenny. El otro vértice del triángulo amoroso es Mr. Jackson, rico plantador, propietario de la extensa hacienda “Corona Blanca” que era trabajada por cientos de esclavos tratados con dureza. El narrador se detiene en la configuración psicológica de este personaje “apasionado” y “salvaje”: “En el fondo de su corazon era todavía el bandido libre del desierto, se conocia que era una de esas naturalezas dominadoras y poderosamente terribles” (1040: 1).

El núcleo de la trama se plantea desde las primeras páginas y se rige por las convenciones de los relatos amorosos: el recurrente triángulo entre el hombre adulto y adinerado y el joven pobre disputándose a la bella y joven dama. Mr. Jackson le ha conseguido empleo a Jones con el fin de separar a la joven pareja y lograr que Jenny desista del matrimonio proyectado. Además, el rico plantador es el principal acreedor del padre de Jenny y amenaza con llevarlo a la quiebra y al deshonor, si ella no accede a su propuesta de matrimonio. El viejo intercambio simbólico de belleza por dinero en todo su esplendor. Domina la intensidad convencional en la formalización del deseo de Mr. Jones: “Yo os amo, os amo con pasion; sed mia, aceptad mi nombre, y el reposo de vuestro padre está asegurado. Soy rico, vos lo

sabeis, mi fortuna toda os pertenecerá: plata, coches, esclavos...” (1041:1); “hace seis meses que te sigo por todas partes sin que tu lo sepas, tu vista me hace vivir, tengo hambre y sed de ti” (1041:2).

El padre escucha casualmente la propuesta indecente e intenta atacar a Mr. Jones, pero el esfuerzo lo mata. La joven busca auxilio en su tío Williams quien es configurado como una persona “grave con los hombres, amable con las mujeres y los niños, habia vivido siempre tranquilo bajo el doble yugo de la ley y el evangelio” (1041:2). Mr. Jones encuentra auxiliares en el conjunto de acreedores y en el azar que permite revelar la verdadera condición de Jenny: ella era esclava porque su madre lo fue. Por ello, los acreedores reunidos exigen que ella se incorpore al patrimonio del quebrado, Jackson paga la exorbitante suma de 20,000 pesos por ella, que era el monto que se le debía a los otros acreedores. Con esto ella les paga, salva el honor de su padre y se suicida arrojándose al río Alabama “del que la rápida corriente la arrebató para siempre de la esclavitud y del deshonor”. Como en tantos otros relatos, las fuerzas de la naturaleza contribuyen a restablecer el orden social alterado.

En el aspecto formal tenemos diálogos bastante bien hilvanados, el empleo del discurso directo y del indirecto en ellos. Un gradual y eficiente manejo de la tensión narrativa que se complementa con el uso de indicios. Por ejemplo, el suicidio de Jenny se anuncia de alguna manera en las siguientes líneas:

Mientras que el corazon se halla animado por alguna esperanza, luchacon las agonias del dolor, mas cuando el mal es irreparable (...) entonces se elevan en el alma subitas revoluciones que detienene la fuerza de la mas grande desesperación; á los dolores estremados siguen los estremados remedios” (1042:1).

Las descripciones de los personajes son estereotipadas, pero el recorrido de la trama y el violento desenlace otorgan interés a esta narración. Como en la casi totalidad de narraciones decimonónicas, el pacto ficcional se rompe constantemente para permitir las digresiones e interpelaciones directas al lector por parte del narrador: “Este primer movimiento de Miss Makensie exige algunas explicaciones que juzgo utiles dar aquí” (1040:1). Por otro lado, hay una escasa presencia de metáforas, citamos una: “la vida parecia extinguirse en él, como un manantial al que algun fuego subteraneo hiciese agotar” (1040: 2).

En un plano ideológico, quizá este texto colaboró tenuemente en la discusión de las ideas antiesclavistas en el Perú<sup>54</sup>. Sin embargo, no se debe olvidar que la blonda “esclava” merecía lástima y compasión justamente porque no era afroamericana.

Este texto narrativo sigue los códigos retóricos de la novela de folletín: manejo del suspenso en función de las entregas, personajes tipificados, conflictos violentos y la anagnórisis de un personaje central (la joven que se descubre esclava). Además, crea el espacio rural norteamericano como un lugar exótico, como un espacio de costumbres extrañas, y asediado por la barbarie: configuración cultural que se explica por la larga tradición cultural hispanoamericana frente a la norteamericana. Esta mirada jerárquica sobre áreas del territorio norteamericano pronto desaparecería conforme la consolidación del sistema político y el crecimiento económico de los Estados Unidos se realizaba.

---

<sup>54</sup> La novela capital en la lucha ideológica contra la esclavitud fue “La choza del Tío Tom” de Isabel Harriet Beecher-Stowe que se publicó como folletín en *El Comercio* entre febrero y mayo de 1853 (López Martínez, 1989: 84).

El segundo texto narrativo de Portillo publicado en *El Comercio*, “Lima de aquí a cien años”, es más interesante por diversos motivos: a) es una creación absolutamente original, b) los mundos representados aluden a la ciudad de Lima y de Cuzco, c) es el primer texto de carácter futurista con elementos fantásticos en la literatura peruana, d) es una narración estructurada sobre la base de epístolas, pero que revelan francamente los deseos y los imaginarios de un sector de las elites letradas del periodo.

La primera parte se publica el 30 de junio de 1843 en el núm. 1213 de *El Comercio* y ocupa dos páginas. La estructura de esta narración es epistolar; asistimos al intercambio de cartas entre el limeño Arthur y su amigo cuzqueño Carlos. Ambos han vivido una experiencia extraordinaria porque han sido arrebatados de este mundo por un “jenio sublime y poderoso que por cien años ha paralizado nuestra existencia terrestre” (*El Comercio* No. 1213:1). Este hecho fantástico, la suspensión extraordinaria de la vida, es asumido por todos los otros personajes sin que les cause este hecho mayores sorpresas, lo que resta verosimilitud a la narración. Cabe establecer, para los fines pragmáticos del texto, que cuando ellos se quejan por los males contemporáneos de la patria, la Divinidad les concede conocer el futuro. Arthur aparece instalado en un buque que se dirige a Lima y observa que esta “ha sufrido una mágica transformación” y las palabras “guerra” y “revolución” han desaparecido del diccionario y del uso cotidiano. Además, se ha producido una violenta modificación geográfica: el Callao ya no es el puerto, sino que este se encuentra en la Portada de Montserrate: “un hermoso canal conduce con la ayuda de un pequeño buque de vapor los mas grandes buques hasta delante de la ciudad, y los pequeños entran por sí

solos” (1). El texto valida estos progresos materiales y los explica como producto de la paz y la unión de los americanos. Se incide en la belleza, la armonía y la gran actividad comercial del nuevo puerto.

Sobre la cubierta del buque, el narrador-personaje Arthur obtiene información sobre la situación internacional: Inglaterra está sepultada por el mar “solo hablamos de ella como por recuerdo y la tenemos colocada entre Pompeya y Herculano” (1); en contraposición Francia posee un gobierno bien establecido signado por la industria, prosperidad e inalterable paz. Rusia se ha convertido en la primera potencia del mundo porque los “tres últimos emperadores que han tenido han fomentado las ideas liberales, y entrando por medio de la industria y el comercio en un contacto directo con la China”, esta apertura le ha permitido acumular poder y conocimiento. Sobre esta geopolítica de los deseos cabe mencionar que durante casi todo el Perú decimonónico, las elites vivieron escindidas entre su admiración e imitación de las formas socioculturales francesas y la dependencia y subordinación de la economía política a los intereses británicos.

Todavía en la cubierta se configura la típica escena de amor decimonónico: él ve a una joven que “se divertía en dejar ajitar por el fuerte N.E. que reinaba sus lindos crespos de ébano” (1). El narrador, formalizando la imaginación colonizada, la compara con una de esas “vírgenes de Byron” y se inicia una descripción del objeto amado regida por la analogía:

El ébano se eclipsara junto al brillo de sus crespos, y el marfil resplandeciera puesto en contraste con esas por las que ella encierra en un círculo de coral; en sus mejillas hay un suave colorido de jazmín y rosa y su frente virginal resplandece pura como el sol (1-2).

La descripción física y moral establece como referentes elementos propios de la Naturaleza que ya estaban establecidos como tópicos por la poesía amorosa occidental.

La internacionalización y la vorágine comercial expresan los deseos de progreso y cosmopolitismo de un sector liberal de escritores; por ello, en la descripción del puerto se incide en la “multitud de buques de diversas naciones entre las que flotan orgullosos muchos balleneros rusos adornan un hermoso estanque que toman desde Montserrate hasta muy cerca del Puente” (2). El desarrollo se imagina íntimamente asociado al comercio internacional; por ello, la propia ciudad de Lima se ha convertido en un puerto y los numerosos canales permiten la penetración de los buques y barcos extranjeros: la patria como mercado es la metáfora implícita en esta delirante transformación geográfica de la ciudad de Lima.

Del centro de la ciudad, que es recordado como un espacio tranquilo, solo quedan las torres de la Catedral y “hoy apenas se puede caminar distraído porque se sufriría un fuerte encuentro ya sea con los de a pie, ó bien con la multitud de coches, birlochos<sup>55</sup>, caballos &, que lo atraviesan sin cesar” (2). La ciudad del futuro solo es imaginada como una intensificación de los elementos que ya están presentes en el XIX (coches, birlochos, caballos). Nótese que ya en esa época era frecuente la queja por las recuas de mulas que atravesaban violentamente las calles atentando contra la integridad de los peatones. El bullicio de la multitud es percibido como una agresión contra la individualidad y la soledad. Arthur quería ir al “Copola” o a la “Bola de Oro”,

---

<sup>55</sup> Del italiano *biroccio*. Carruaje ligero y sin cubierta de cuatro ruedas y cuatro asientos, dos en la testera y dos enfrente, abierto por los costados y sin portezuelas (DRAE, 2001).

locales donde la incipiente burguesía decimonónica comía y bebía, pero solo encuentra hoteles franceses, ingleses y rusos y un café de París.

Otro aspecto que llama la atención del personaje proyectado al futuro es el alumbrado de la Plaza Mayor: “fanales, los que colocados de tres en tres en cada calle y colgados al medio por unas cadenitas que atraviesan de una acera a otra parece que duran hasta las cinco de la mañana” (2). El asombro surge por el contraste con los faroles o “lámparas sepulcrales” que el narrador conocía en su época. El último aspecto urbano que despierta admiración lo constituye “unas veredas de madera perfectamente iguales, elevadas de un pie sobre el centro de la calle, y con sus columnitas de tres en tres varas de distancia para impedir el desvío de los carruajes” (2) en contraste con el irregular enlozado que impedía la marcha: velocidad e intercomunicación son los nuevos signos de la ciudad moderna. El propio Arthur defiende sus puntos de vista que inciden en estos aspectos urbanos porque esos pequeños detalles son capitales para “el hombre que desde la cuna mama con la educación la molicie de las grandes ciudades” (2). Desde la ficción se imagina una Lima futura que remite a los afanes modernizadores de la elite criolla por tener una ciudad plenamente segura, iluminada e interconectada que anticipan los proyectos de intervención urbana que se iniciarán sistemáticamente en los 50<sup>56</sup>.

Finalmente, aparece el parámetro central de la comparación implícita: la Lima futura será como la actual ciudad de París; por ello el Palacio es un edificio bello y majestuoso, en el cual predomina un estilo griego. Específicamente se menciona una Galería que se hallaba en el medio del

---

<sup>56</sup> Estos proyectos de intervención urbana están muy bien descritos y analizados en el libro de Gabriel Ramón Joffré, *La muralla y los callejones* (1999), 46 y ss.



palacio Real de París que aparece reproducida en Lima en todos los portales y las esquinas poseen cruceros de fierro con los nombres de las calles que desde ese punto se pueden tomar hasta los extremos (3). Este afán de racionalidad y orden explaya el deseo contemporáneo de los sectores letrados frente a una ciudad ocupada por la plebe y todavía ruralizada (Cfr. Ramón Joffre, 1999: 50 y ss.).

El personaje Arthur elogia los avisos de publicidad de las obras teatrales caracterizados por ser impresos sencillos y elegantes en contraposición a “aquellos cartelones llenos de disparates...dignos mas bien de exitar la curiosidad de habitantes de aldea” (3). Conoce el Teatro flanqueado por doce monumentales estatuas de Apolo, Minerva, Mercurio y se solaza en la descripción del lujo y la armonía de los palcos, el escenario y el telón.

El invento tecnológico más importante que se menciona es el telégrafo “que comunica al Callao y después á San Lorenzo desde donde el guarda del faro que hay ahora en la isla anuncia los buques que estan á la vista” (4). El telégrafo era a esa fecha un invento muy conocido y cuatro años después (1847) se instaló en el Perú.

Reforzando el carácter cosmopolita de la nueva ciudad, Arthur almuerza en compañía de unos oficiales de mar de diversos países. Posteriormente, monta en el primer ómnibus que pasa “pues los hai ni mas ni menos que en París” (4). Nuevamente, el conocimiento de París articula la imaginación del futuro.

Conoce la Biblioteca Nacional “santuario de los pensamientos de los siglos pasados, este santuario que los limeños han elevado al saber” (4). El

material bibliográfico está dividido en tres secciones: Sabios de la Antigüedad, Defensores del Romanticismo moderno y Literatura Peruana. Encuentra un libro titulado *Historia del Perú desde la Conquista hasta nuestros días* y allí conoce de las guerras, revoluciones, traiciones, intrigas, crimen en el solio y virtudes encadenadas que caracterizan la historia peruana.

Aparece configurada una escena fundacional en los albores de la narrativa decimonónica: esto es, la del sujeto ensimismado en la lectura de un libro: “Absorto por el interes que me inspiraba tal lectura el tiempo corria velozmente; solo me saco de ese estado el ruido prolongado que agitaba un hombre que dio vuelta por todo el salon” (4). La operación de la lectura en solitario y en silencio se expandía fundamentalmente en los sectores ilustrados y se convierte en una de las imágenes emblemas de la modernidad regida por la ilustración y el autoperfeccionamiento individual.

El día 4 de julio de 1843 y en el núm. 1216 de *El Comercio* se publica “Cuzco de aquí a cien años”, segunda entrega de la narración de una sola página de extensión, que es una carta escrita por el personaje Carlos de A. y constituye una réplica a la primera carta de Arthur. En este texto los elementos contrafácticos son recurrentes y todo el texto está regido por el discurso de la abundancia.

Asistimos a un discurso dialógico en varios niveles: a) el intercambio epistolar entre los dos personajes, b) la función apelativa al lector mediante el tú a partir del cual se establece una interpelación indirecta al receptor, c) cierta contraposición sociocultural entre la capital de la República y el antiguo espacio sagrado de los incas, aunque hay procedimientos discursivos de

configuración semejantes (ambos sufren la suspensión de su vida por cien años, ambos reaparecen en un buque extranjero rumbo a su ciudad, Lima y el Cuzco han sufrido transformaciones semejantes). Esto permite concluir que al interior de la narración se construyen dos voces autónomas que configuran discursivamente dos espacios diversos: Lima, signada por el cosmopolitismo y las relaciones comerciales internacionales; el Cuzco, signado por el orden derivado de la reinstauración del Imperio Inca.

Además, cabe señalar la vinculación del nuevo espacio limeño con la estética y la arquitectura griega en oposición a la vinculación del espacio cuzqueño con las estéticas egipcias y chinas. No duda el personaje Carlos en señalarlo enfáticamente cuando describe las viviendas y construcciones cuzqueñas: “todo en el orden egipcio y chino, mil veces superior á tu griego” (1). Incluso se llega a sostener que “son pocos los progresos que han hecho los Limeños” (1) en comparación con las vertiginosas mutaciones ocurridas en el Cuzco.

La descripción del Cuzco está estructurada sobre la base de un discurso hiperbólico: “la biblioteca tiene doce millones de tomos; ciento ochenta teatros apenas dan abasto á la curiosidad pública. Tal es la armonia, y tal los acentos melodiosos de nuestra música, unida á la china, rusa y omaguacina que todas las noches se mueren de placer mil y mas personas” (1), “en la cima de los Andes se veia el continuo movimiento de los brazos telegráficos; hasta los cerros estaban cultivados y una población rica e industriosa parecida a un enjambre de abejas, cosechaba á un tiempo los dones de Baco y Ceres” (1): extraña conjunción de los logros del pasado andino y de la ciencia moderna. Por otro lado, la población supera los cinco

millones de habitantes y la extensión de la ciudad las treinta leguas de circunferencia.

Por otro lado, aquí sí aparecen elementos fantásticos, *strictu sensu*. Respecto de la demora de recepción de la carta de Arthur, se postula esta explicación: “una terrible borrasca que ha extraviado el coche aéreo en las altas rejiones que por poco obliga á hacer escala en la luna” (1). Ese coche aéreo y la posibilidad de llegar a la Luna revelan la trasgresión y la subversión de las posibilidades tecnológicas contemporáneas en la producción de ese texto.

Nuevamente se impone el imaginario marítimo que hace llegar el mar a las puertas de la ciudad en un afán de vincularla directamente con el comercio y el progreso internacional. Así como Lima se ha convertido en un puerto, Carlos viaja en un buque chino donde la gente habla quechua que ingresa por el Canal de Mayro rumbo al Cuzco (1) y finalmente fondean el buque en dicha ciudad. Este canal de una legua de ancho atravesaba fértiles llanuras y pasaba debajo de los cerros, nuevamente la ingeniería como paradigma del control y modificación de la naturaleza y como signo mayor del desarrollo. El monumento arquitectónico más imponente de toda la ciudad es una “pirámide de mas de tres mil metros de alto, que se ve a cuarenta leguas de distancia, coronada por una estatua de cien codos” (1).

Respecto del orden político, se ha reestablecido el Imperio de los Incas y “el actual Emperador Portanqui Inca, ha realizado las maravillas de las Mil y una noches. Una sola lámpara, de cien varas de diámetro, suspendida en lo alto de la pirámide, alumbra toda la ciudad, é iguala la luz del dia” (1). Como en tantos otros textos posteriores se observa la idealización del Imperio de los

Incas y la ausencia de protagonismo de los actores indígenas contemporáneos.

Como su par limeño, Carlos quiere conocer la causa de los inconmensurables progresos y se dirige a un anciano que resultó ser su nieto, guardián de la pirámide, quien le cuenta la siguiente historia:

Desde el día que habeis desaparecido de este suelo, con vuestro ilustre amigo D. J. M. de P. Los peruanos no quisieron echar al olvido la memoria de ese famoso varón, y con ese objeto empezaron á levantar las bases de esta nunca bien ponderada pirámide, obra gigantesca que eclipsa cuantas maravillas ha producido la mente humana; á cuyo lado las pirámides de Egipto fueran unos pigmeos. Trescientos mil hombres han trabajado diariamente en esta obra que se ha concluido al cabo de treinta y cinco años. La estatua que domina este portento representa a vuestro amigo, está fundida en bronce. Apenas la colocaron en la extremidad de la pirámide (sic), cuando una especie de frenesí, comunicado sin duda por el espíritu que la aviva, se apoderaba de los que la alcanzaban á verla para dedicarse á las artes y ser constantes en el trabajo. De esa fecha data nuestro bienestar social; de allí data nuestro odio á las guerras y revoluciones (1).

Desmesurada autovalidación de la figura del escritor como salvador de la sociedad y reformador de la historia (D. J. M. de P. remite a las iniciales del autor real). En esta dirección, cabe mencionar los epítetos que se le asignan en la placa de inscripción al pie de la estatua: “inmortal reformador, economo-político, legislador, astrólogo y profeta” (1). Además, en un simbolismo obvio, se ha colocado la lámpara que alumbra a toda la ciudad en la cabeza de la estatua del escritor.

El 1 de agosto de 1843 se publica en el núm. 1241 de *El Comercio* la tercera entrega de este relato en dos páginas, bajo el título: “Lima de aquí a cien años. Segunda carta”. Esta parte se inicia con un claro afán de desvirtuar las dudas de su amigo e intentar legitimar la información sobre Inglaterra, aunque ahora se dice que se ha convertido en una isla insignificante y no que

ha desaparecido. Apelando a concepciones tradicionales organicistas, establece un paralelo entre el desarrollo de las naciones y el ciclo humano. La decadencia de Inglaterra se debe la emancipación de los siervos de Rusia en 1842 y su posterior tratado de amistad y comercio con China; Francia, por su parte, también emancipó a sus siervos. No se explica cómo estos acontecimientos pudieron ocasionar el declive de la potencia decimonónica. Sin embargo, el narrador expresa su respeto por esta nación por el papel crucial que desempeñó en la desaparición del comercio de esclavos.

También se encuentra, como una réplica a los datos demográficos del Cuzco, información sobre la población de Lima. Se estima en 300, 000 los habitantes de la ciudad en 1941 y se explica dicho número por los beneficios de la paz octaviana que ha generado obras útiles al bien general y que ha transformado el tradicional amor al vicio y a la molicie por un amor por el trabajo y la virtud cívica. Además, se formaliza nítidamente el claro deseo de inmigración extranjera y se celebran los frutos de esta hipotética situación generada por el gobierno y sus leyes liberales

que sin perjuicio de la patria escitó en los extranjeros de las diferentes naciones del mundo, el deseo de venir á confundir sus afectos con los nuestros, alentar nuestras virtudes con las suyas, y darnos ejemplo de industria (1).

Por su parte, el territorio de Lima ha sufrido también numerosas transformaciones: la expansión territorial se manifiesta en la unión del Callao con Lima por medio de la elegante calle París (nótese nuevamente la incoherencia ya que en la primera entrega se hablaba de la desaparición del Callao como puerto). La ocupación de todos los barrios de la Independencia (antiguas murallas de Montserrate hasta Cocharcas) revela el nuevo diseño urbanístico. Por otro lado, la Alameda de los Descalzos se ha convertido en la

Alameda del Paraíso, paseo totalmente embellecido. Como un *flaneur* moderno pasea y se distrae observando la Naturaleza domesticada (árboles y plantas que adornan el paseo) y la belleza femenina (joven hermosa). Finalmente, todo el recorrido desemboca en Los Descalzos, lugar sagrado que incita al recogimiento.

Posteriormente, ingresa al teatro y reconoce a su amada: “¡Dios mio! Piedad! ... ¿no la veis? Sí, ella es mi compañera de viaje... y saltó de gozo” (2). Al salir del teatro, él le dirige un saludo y ella le contesta (este intercambio simbólico que aparentemente anuncia una línea argumental amorosa en el texto queda rápidamente frustrada). Al salir del teatro, vuelve a la Plaza e ingresa a la Catedral donde se ubica cerca de la tumba de Pizarro y le ofrece un encomiástico homenaje como al héroe fundador de la metrópoli. No deja de ser significativo que, veinte años después de obtenida la independencia de manera definitiva, empiece a agotarse el encono hacia todo lo hispánico y nuevamente Pizarro ocupe una posición hegemónica en las genealogías simbólicas de la ciudad.

Esta entrega concluye con la visita que realiza a Arthur a un anciano honorable que lo ha invitado a cenar. El hombre que viene del pasado insiste en conocer lo ocurrido con su patria durante su ausencia. Esta pregunta es retórica porque abre un espacio de suspenso que solo se revelará en la siguiente entrega.

La cuarta y última parte lleva por título el mismo que el fragmento anterior y se publica el 2 de agosto de 1843 en el núm. 1242 y ocupa dos páginas. Nuevamente las generalidades y los lugares comunes asociados al caos y a las desgracias sustituyen una alusión más precisa de los hechos

ocurridos: el anciano cuenta la historia del Perú colocando el acento en los males y en las desgracias. Esta retórica de la patria desgraciada es muy frecuente en los textos sociopolíticos y periodísticos del momento: “cuando la subita desaparición de U. ya era el Perú un cadáver yerto y horrible al que roían los huesos una multitud de aves de rapiña” (1). Asistimos a un procedimiento de carnavalización por medio del cual los pronunciamientos políticos impresos en papel sirven de envoltorio a la comida que se vende en la plaza: la degradación del discurso político lo condena a convertirse en mero papel accesorio. No deja de ser interesante esta feroz crítica a los pronunciamientos políticos que aparecen como papel donde se envuelve alimentos de pan llevar como frutas, carnes o pescado.

Esta sucesión de sublevaciones y revoluciones solo ocasionaba caos y anarquía. Además, los hombres perdían sus armas y caballos que quedaban confiscados, las mujeres perdían sus esposos e hijos en estas guerras fratricidas. Nadie protestaba porque la población estaba dominada por el vicio de la apatía. No deja de observarse una crítica a las desigualdades sociales que se exacerbaban en estos periodos de enfrentamiento: “arrancan el pan de la boca del hijo del pobre artesano para engordar con el los caballos del palacio, en desnudar al hombre honrado para vestir al soldado pérfido” (1). Esta incidencia en el daño que las continuas guerras causan a los sectores más pobres también será uno de los tópicos de *El Padre Horán* (1848).

Dos instituciones centrales, el ejército y la prensa, esencialmente ligadas en este periodo al ámbito político también merecen párrafos admonitorios. En este periodo nadie se atrevía a escribir la verdad porque los pocos que lo hacían solo obtenían burlas y desprecios de otros. La filosofía



del pensamiento y de la experiencia era sustituida por la risa y el escarnio (1). Los escasos militares honestos estaban paralizados en un ambiente corrupto. En síntesis, la Patria estaba en peligro y todo hacía previsible su desaparición. Aquí se produce la intervención de la Providencia: “*la mano del Jenio divino que del caos sacó al maravilloso mundo* – con un soplo lo varió todo” (2). La Divinidad interpela a la Patria peruana de la siguiente manera: “No llores, no llores mas hija querida de Pizarro, cesen tus lamentos, rásguese tu negro velo, aparezca en tus ojos la sonrisa, renazca en tu corazón la esperanza...” (2).

Esta intervención divina que es el origen de una nueva dirección para el destino del Perú es altamente sintomática de la curiosa amalgama de elementos modernos y tradicionales en el sustrato ideológico del texto: no son los propios sujetos peruanos los agentes de su futuro, sino que hay una instancia sobreterrenal que los salva de los abismos y los transforma radicalmente para encontrar la senda del progreso y del desarrollo aprovechando las posibilidades comerciales de un mundo interconectado.

Desde ese día Amigo Arthur empezó para el Perú, la *era de su felicidad*; los hombres se animaron y pensaron, los partidos se concentraron en uno solo –La Patria, esta era la señal de unión entre sus hijos y de la que iban a salir los admirables frutos que hoy a U. sorprenden– (2).

Esta idea de considerar como facciones peligrosas a los partidos políticos también atenta contra la plena instauración de un orden político moderno, la concentración de actores políticos en un solo cuerpo remite a utopías retrógradas donde la esfera social y la política estaban fusionadas.

El texto concluye con un cordial almuerzo entre Arthur y la familia del anciano en el que beben un vino peruano denominado Elías<sup>57</sup>, procedente de Pisco, que tiene las mismas calidades y sabor que los del mejor vino francés. Nuevamente la civilización francesa como el horizonte de los deseos del protagonista del texto.

En el plano del discurso, tenemos un narrador con focalización omnisciente cuya voz se manifiesta en algunas intrusiones que manifiestan una ideología liberal, democrática y moderna, plenamente empapada de los ideales de la ilustración y la modernización. Es un narrador autodiegético porque relata sus propias experiencias como personaje central de esa historia. Respecto de la velocidad, predominan las escenas (imitación, en el discurso, de la duración de la historia) en los diálogos y las pausas (suspensión del tiempo de la historia, en beneficio del tiempo del discurso) que posibilita las reflexiones y las descripciones. Encontramos algunos ejemplos de sumarios (resumen de la historia) como por ejemplo la lectura de Arthur en la Biblioteca y no hay ninguna elipsis.

“Lima de aquí a cien años” es quizá el primer texto narrativo ficcional plenamente original escrito por un peruano que se publica por entregas sucesivas en un periódico. Aunque podemos encontrar incipientes elementos propios de la novela de folletín (manejo del suspenso en función de las unidades de las entregas, conciencia social, intervención de la Providencia para solucionar los conflictos y fin pragmático de carácter político), esta narración escapa a los marcos de la novela de folletín porque no existe la

---

<sup>57</sup> Clara alusión a Domingo Elías, prominente político liberal y hacendado de la época.

lógica argumental (despojo-recuperación-reconocimiento) ni la lucha esquemática entre el Bien y el Mal representados por personajes.

A pesar de sus logros narrativos (diálogos articulados y eficientes, inserción de elementos fantásticos y certeras descripciones), la sensación predominante una vez concluida la lectura es la desarticulación estructural porque el intercambio epistolar queda trunco y no se resuelve la línea argumental amorosa planteada en la diégesis. Además, cabe indicar que la configuración de los personajes es bastante superficial y el fin pragmático del texto no solo se impone a partir de la lógica de los acontecimientos relatados, sino que se remarca insistentemente desde un narrador que constantemente se está dirigiendo al lector real.

Otro aspecto relevante de este periodo es la publicación entre el 13 de mayo de 1844 y el 20 de mayo de *Gonzalo Pizarro* de Manuel Ascencio Segura como novela de folletín en *El Comercio*, la cual será analizada en el Capítulo III. Este texto es la culminación de los primeros intentos narrativos modernos en nuestra tradición y, por ello, el verdadero inicio de la novela moderna en el Perú.



### **CAPÍTULO III**

## **LAS NARRATIVAS DE LA MEMORIA, EL AMOR, LA SUBALTERNIDAD Y LA CIUDAD EN LAS NOVELAS DE LA REPÚBLICA DEL GUANO (1845-1879)**

En este capítulo realizamos un doble movimiento conceptual: a) trazamos un mapa general de las características y los sistemas de producción de las novelas de la República del Guano, revisando analíticamente los paratextos y los horizontes de recepción crítica del periodo; b) estudiamos nueve novelas en correlación con determinadas variables (memoria, amor, subalternidad y ciudad). No pretendemos realizar una historia diacrónica de todas las novelas del periodo, sino elegir aquellas que construyen sujetos y formalizan problemáticas que se conjugan con las variables de nación y modernidad.

Nuestro análisis se concentra en las siguientes novelas: *Gonzalo Pizarro* (1844) de Manuel Ascensio Segura, *El Padre Horán* (1848) de Narciso Aréstegui, *Edgardo o un joven de mi generación* (1864) de Luis Benjamín Cisneros, *Un amor desgraciado* (1868) de Carolina Freyre de Jaimes, *Dorila* (1871) de Rosendo Melo, *Salto atrás* (1889) de José Antonio de Lavalle, *Sé bueno y serás feliz* (1860-1) de Ladislao Graña, *Los amores de*

*Lima* (1872) de J. Eugenio Iturrino y *Los amigos de Elena* (1874) de Fernando Casós. En todas ellas, estudiamos cuatro variables duales: memorias f(r)iccionales y subjetividades protésicas; el amor y la sexualidad; la imagen de la nación y la posición de las comunidades subalternas (negros e indios) en ella; y la representación de la ciudad con énfasis en la modernización urbanística y los espacios públicos del orden político y las elecciones.

Debemos declarar que estamos incluyendo dos novelas que en estricto desbordan nuestro marco: *Gonzalo Pizarro* (1844) y *Salto atrás* (1889). La primera es la culminación de los primeros intentos narrativos por escritores peruanos y sirve de bisagra entre la fase de gestación y la de consolidación del orden letrado republicano; la segunda es ejemplo de los múltiples discronismos que marcan nuestra historia literaria ya que el horizonte ideológico, la estructura del texto y la pertenencia sociocultural del autor remiten al periodo de la República del Guano.

### **3.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES DE LA NOVELA EN LA REPÚBLICA DEL GUANO**

En este apartado presentamos un cuadro histórico sucinto del orden político de la República del Guano, los conflictivos y desiguales procesos de modernización y modernidad, y su correlación con las características generales de las novelas del periodo. Se exploran las diferencias e interrelaciones entre los dos circuitos de producción: la novela de folletín y la novela letrada. Además, se comenta críticamente el paratexto y el horizonte

de recepción de dichos textos por la exigua, pero importante crítica decimonónica.

### **3.1.1 La República del Guano: del Estado caudillista y patrimonialista de Ramón Castilla a los ideales y la experiencia republicana civilista**

Existe consenso entre los historiadores para definir el periodo de 1845 a 1879 con una variable clave: el guano. Hacia 1840 en diversas islas del litoral peruano se encontraban aproximadamente seis millones de toneladas de una masa terrosa de costra blancuzca y olor amoniacal, las cuales fueron depositadas gradualmente durante un periodo superior a la era cristiana por el guanay, el piquero y el casanay, entre otras aves. Aunque Cieza y Garcilaso ya habían advertido sobre las propiedades fertilizantes del guano, será recién en la década de 1840, que presionado por la demanda internacional, el Perú tomará conciencia de poseer una riqueza natural valiosa e incommensurable. Se inicia así la más fascinante historia de necesidad, corrupción y despilfarro: poseíamos el monopolio mundial del más valioso fertilizante por más de tres décadas y al final los ingresos sirvieron casi exclusivamente para expandir la burocracia civil y militar, consolidar la deuda interna y beneficiar a los consignatarios extranjeros. Aunque parte del dinero se gastó en la construcción de ferrocarriles y contribuyó a crear un mercado interno, no se consiguió sentar las bases sólidas de una burguesía productiva y moderna. El siempre certero Basadre calificó los años de 1845 a 1872 como los de la “falaz prosperidad del guano”, Carlos Contreras y Marcos



Cueto califican el periodo de 1845 a 1879 como el de “La República del Guano”. Sin embargo, ha sido la historiadora Carmen Mc Evoy quien ha trazado el cuadro más sugerente y documentado de los diferentes procesos que se viven en este periodo.

Mc Evoy (1997) sostiene que el legado castillista (1845-1871) fue la forja e institucionalización de un Estado –mediante los recursos del guano– de carácter caudillista y patrimonialista porque estaba articulado por una red de clientelajes políticos y militares que confluían en la figura del propio Castilla o en la de sus fieles lugartenientes. La ideología providencialista-autoritaria, pero cohesionadora –formulada inicialmente por el propio Bartolomé Herrera<sup>58</sup>– fue clave en la reconstitución simbólica de un cuerpo social dañado seriamente por las sucesivas guerras civiles después de la independencia. Mediante la espada, la cruz y el guano se crea la “pax castillista” que no temía oscilar cíclicamente entre los liberales y los conservadores porque el ideal de orden estaba por encima de las ideologías (23-25). El pedagogo Herrera soñaba en la construcción de una clase dirigente capacitada intelectual y moralmente para dirigir la *res pública* –por medio del Convictorio de San Carlos–. Este proyecto se frustró, pero no puede negarse que el Estado castillista invirtió parte del presupuesto estatal en el mejoramiento de la educación nacional (29). Estos esfuerzos educativos, principalmente en la educación primaria, produjeron un gradual incremento de la población alfabetizada y, por lo tanto, de potenciales lectores.

---

<sup>58</sup> Se formuló inicialmente en las exequias del General Agustín Gamarra el 4 de julio de 1842 y promovía el respeto por la autoridad y la vuelta a la unidad nacional (Mc Evoy, 1997: 27).

Castilla conocía y utilizaba eficientemente el poder de los símbolos republicanos: su autoritarismo político siempre asumió las formas externas propias de la democracia electoral y creó un escenario de legalidad donde participaban todos los actores sociales significativos: la plutocracia costeña liberalizante (Domingo Elías), el gamonalismo serrano (Domingo San Román), la enriquecida burocracia militar post gamarrista (José Rufino Echenique) y el regionalismo arequipeño (Manuel Ignacio de Vivanco) (31-32).

Pese a la victoria del candidato castillista en 1851, el modelo no llegó a consolidarse por los sucesivos errores de Echenique (intransigencia ante sus rivales, los escándalos de la consolidación, etc.). Por ello, en 1854 se desató nuevamente la guerra civil, Castilla hábilmente se colocó a la cabeza de la revuelta en la fase final y volvió a movilizar su vasta red de clientelaje provinciano. La Convención (1855-1856) fue la cuna de las más serias críticas intelectuales al modelo castillista y la Carta liberal de 1856 expresó dichas posiciones: el antagonismo entre el Congreso y el Ejecutivo duró poco. Castilla ordenó el golpe al Congreso en 1857: se hacía evidente que solo el endeudamiento geométrico y el recorte de los derechos ciudadanos garantizaban la continuidad del modelo castillista (34-6). La conflictiva década de los 60 constituye el epílogo de este modelo político: la inestabilidad constante generó una gran movilidad entre los diversos conglomerados de intereses políticos, militares y económicos. El gobierno de José Balta (1866-1872), Jefe Político Militar del Norte, intentó vanamente recrear el modelo castillista mediante gabinetes de conciliación nacional y reforzamiento de las alianzas provinciales, pero las dinámicas propias de los múltiples

archipiélagos de poder y sus expectativas por beneficiarse con los caudales del guano eran ya irrefrenables; por ello, este modelo no pudo prolongarse en la candidatura de Echenique que fue derrotado por la candidatura de Manuel Pardo y el Partido Civil (39-41).

Mc Evoy sostiene que el triunfo del Partido Civil significó el derrumbe estrepitoso del “Estado patrimonialista castillista”. Todo había desaparecido: “ejecutivo autoritario, congreso sumiso, burocracias obedientes, ideología conciliadora, faccionalismos adormecidos, máscara democrática e ingentes cantidades de dinero” (43). Manuel Pardo, el denominado “profeta de los ferrocarriles”, propone un republicanismo cívico y pragmático que pretende organizar y motivar la participación del “ciudadano republicano” a lo largo de todo el Perú (56). Contreras y Cueto señalan la importancia de esta organización con las siguientes palabras:

fue (...) el primer partido moderno de la vida política nacional; en el sentido que tuvo una organización y una ideología claramente formuladas. Ello le permitió sobrevivir por más de medio siglo, convirtiéndose durante este lapso en el principal conductor del debate y el quehacer político. En torno a él se agruparon algunos terratenientes, los grandes comerciantes y financistas de la costa y muchos profesionales e intelectuales ganados por el liberalismo (2000: 141).

Mc Evoy ha insistido en la importancia de Lima para irradiar conductas de sociabilidad cívica (el célebre desfile partidario por las calles de Lima de más de 10500 partidarios de Pardo en absoluto silencio, la asimilación de la herencia republicana mediante la memoria y la racionalidad política, la construcción ideal del “ciudadano republicano”) a todas las provincias. Además, la historiadora señala la enorme importancia del correo y el telégrafo en la prolongada campaña electoral de catorce meses que logró gestar un

sólido aparato partidario de círculos parlamentarios, asociaciones civiles y prensa (70-77).

Las principales acciones del gobierno civilista fueron la descentralización administrativa alrededor de los concejos municipales y la educación. Se promulgaron el Reglamento de Instrucción Primaria y el Reglamento General de Instrucción Pública, se buscó la inmigración europea, se realizó el primer Censo de la República, se impulsó la construcción de ferrocarriles y se adoptó una política exterior moderadamente librecambista. Sin embargo, los problemas financieros (baja de precio del guano y deuda externa) y las revueltas de los rezagos del castillismo y el pierolismo atentaron contra los grandes ideales trazados en los primeros años (Contreras y Cueto, 2000: 145-146).

### **3.1.2 El inicio y el doble carácter de las novelas del periodo**

El año de 1844 se termina de publicar *Los Misterios de París*, el 13 de febrero aparece el final de la octava parte y el epílogo se publica entre el 29 de marzo y el 11 de abril. Aunque es difícil de medir objetivamente, esta extraordinaria novela de folletín despertó e incrementó la afición por la lectura entre los diversos sectores sociales, transmitiendo una adecuada síntesis entre una cosmovisión patriarcal aristocrática, una sensibilidad romántica y un reformismo social. Los lectores peruanos quedaron profundamente conmovidos por la historia y simultáneamente entrenados para la decodificación de este novedoso género y su artillería retórica: este hecho

consagró la forma de la novela de folletín como la representante fundacional de la novela en el campo cultural peruano.

Una prueba de la conmoción social que generó esta novela es el aviso aparecido el 13 de febrero de 1844 en el número 1402 de *El Comercio*:

El interés que esta novela ha producido en todas las clases de la sociedad y la demanda que con repetición hay de ella, nos ha decidido á hacer una edicion por separado (...) Se hará por entregas; á los que quieran suscribirse, cada entrega será de una parte de la obra la que valdrá solo doce reales (...) Nos proponemos dar tambien una ó mas litografias, que sirvan para ilustrar algunos pasages de la obra (6)

Esto nos revela la versatilidad de la novela de folletín que se integra al mercado cultural bajo diversas modalidades. La novela por entregas –previa suscripción– indica que la característica central de la lectura discontinua del folletín no se pierde cuando se integra al soporte material del libro. Por otro lado, la inclusión de litografías nos demuestra la urgencia de los lectores de fijar en imágenes realistas la imaginería verbal de la novela.

Como ya hemos señalado, la publicación de *Gonzalo Pizarro* de Manuel Ascensio Segura, como novela de folletín en *El Comercio* en mayo de 1844, constituye la culminación de los primeros intentos narrativos modernos en nuestra tradición y, por ello, el verdadero inicio de la novela moderna en el Perú. Desde esa fecha y sin interrupciones hasta la Guerra con Chile se despliega una producción cada vez más importante cuantitativa y cualitativamente de textos narrativos, principalmente de novelas en nuestro campo cultural<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Isabelle Tausin (1995) destaca que entre 1848 y 1860 apenas se publicaron nuevas novelas y que entre 1860 y 1880 se mantuvo un ritmo muy lento de crecimiento (163). Sin embargo, ella está catalogando solamente las novelas publicadas en el soporte material del libro y deja de lado el grueso de la producción novelística que se realizaba en el espacio del folletín de los periódicos y revistas.

El 28 de junio de 1844 se inicia la publicación de *Apuntes para un folletín* de autor anónimo que se presenta en cinco partes divididas de la siguiente manera:

Capítulo I, “El paseo” de dos páginas, el 28-6-1844

Capítulo II, “El callejón” de tres páginas, el 29-6-1844

Capítulo III, “Los propietarios y su hija” de dos páginas, el 1-7-1844

Capítulo IV, “Hospital de incurables” de tres páginas, el 2-7-1844

Capítulo V, “Mi casa” de tres páginas, el 15-7- 1844

Los mundos representados en este texto aluden a la ciudad de Lima y conforman cuadros sociales. El principal recorrido narrativo se establece entre un sujeto letrado, culto y con dinero que explora los márgenes de la ciudad. Es un narrador autodiegético y el protagonista representa en la diégesis al autor real. El afán de solidaridad con la familia pobre y desgraciada se manifiesta de manera evidente en la invocación final dirigida al lector real de la siguiente manera:

No pude menos de presentar a Ña Maria en la cuadra y suplicarle que refiriera la desgracia de esa familia infeliz de la sierra, y su sencilla narración arrancó lagrimas de todos. Mis cuñados y sobrinos, mi mujer y mis hijos quedaron en irla a socorrer, como podrá hacerlo el que quiera en Santa Ana en la sala de S. miguel covacha 138 (1524:3).

No desarrollaremos un mayor análisis de este texto, pero debemos anotar que dos de las principales líneas del género: el folletín histórico y el folletín político comprometido con los sectores menos favorecidos tienen sendos representantes nacionales el mismo año. Ambos textos conforman un doble hito en el proceso de fundación de la novela peruana.

El 2 de agosto de 1844 se inicia la novela de folletín *Matilde. Memorias de una mujer de alta sociedad* de Eugenio Sue, ambientado en el París del

XIX. La estructura de la novela fue la siguiente: primera parte (28 capítulos), segunda parte (30 capítulos), tercera parte (17 capítulos), cuarta parte (32 capítulos) y el epílogo (5 capítulos). Se publicó la última entrega el 7 de diciembre de 1844.

Hacia 1845, *El Comercio* seguía siendo el principal difusor de las novelas de folletín; éstas ocupaban la tercera parte de la hoja del periódico: la parte inferior dividida en tres columnas. La novela de folletín ocupaba el espacio mencionado en las dos, tres cuatro o cinco primeras páginas según el día, cabe recordar que en esa fecha ese periódico constaba de ocho páginas. Esta variación del espacio ocupado por las novelas de folletín estaba vinculada con la importancia de otras noticias, principalmente de carácter político. Se puede establecer una correlación inversa: a mayor cantidad de noticias significativas en la esfera política, menor espacio concedido a las novelas de folletín.

En 1845, *El Comercio* proseguía con la publicación de *El judío errante*<sup>60</sup> novela de Eugène Sue que se había publicado en *Le Constitutionnel*. La primera entrega de esta novela en nuestra comunidad se publicó el 12 de diciembre de 1844 y luego de diez tomos con 20 capítulos en promedio cada uno, llegó a su fin el 12 de diciembre de 1845<sup>61</sup>. Es decir, acompañó por un año a los lectores del periódico, aunque hay pequeños periodos en los cuales no se publica. Esta periodicidad no es casual y responde seguramente a los criterios de políticas mercantiles asociadas a la suscripción de *El Comercio*.

---

<sup>60</sup> Gramsci cita a Diego Martelli quien describe la recepción de esta novela en un grupo de intelectuales italianos de la siguiente manera: "quien se arrancaba los cabellos, quien golpeaba con los pies, quien enseñaba sus puños al cielo" (1952: 150).

<sup>61</sup> Para incrementar la tensión del lector, los capítulos se fragmentan en las últimas entregas ocupando solamente una página del diario.

Es necesario recuperar la introducción que precedió a la publicación de la primera parte de esta novela para comprender mejor el horizonte de recepción de esta novela. La triple dimensión de la novela está claramente establecida y correlacionada con diversos tipos de lectores.

Tenemos la satisfacción de ofrecer á nuestros lectores *El judío errante*.

La publicación de esta obra ha sido en París un suceso de no pequeña importancia. Su autor, como lo habíamos presagiado, se ha propuesto resolver el problema mas difícil de las sociedades modernas: La organización del trabajo y la moralización de los trabajadores.

El grande interes anexo á esta nueva producción de Eugenio Sue, es á la vez literario, social y político, cada categoría de lectores tiene su papel correspondiente (1653: 1)

Esta novela generó tal expectativa entre los lectores que se produjo una competencia entre *El Universal*<sup>62</sup> y *El Comercio* por publicar las primicias de la extensa novela en las traducciones que llegaban por barco (López Martínez, 1989: 56).

En una de sus eruditas notas, nos recuerda Vittorio Brunori que *El judío errante* se publicó en Francia entre el 23 de junio de 1844 y el 12 de julio de 1845; el éxito de la novela significó para el periódico *Le Constitutionnel* pasar de tres mil abonados a la increíble suma de casi cuarenta mil (1980:193). Como era habitual, también se publicó en diez volúmenes entre 1844-1845. Obsérvese –lo mismo había ocurrido con *Los misterios de París*– la casi simultaneidad en la publicación de este producto de la cultura de masas en París y en Lima. Menos de seis meses de haberse iniciado su publicación en París ya aparecía publicada la primera parte de *El judío errante* en *El Comercio*.

---

<sup>62</sup> Diario que ofrecía información política y comercial, pero que solo duró algunos meses.



Una manera de establecer la significativa importancia de las novelas de folletín en la vida cotidiana de los lectores es la constatación de que los primeros días de marzo de 1845 aparecen en varios días tres avisos comerciales vinculados con este género. Se vende y se invita a suscribirse a las novelas de folletín por entrega: *Los acusadores de Obando*, *Matilde* y *Los Misterios de París*. Otro punto revelador es que también se venden los dos primeros tomos de *El judío errante* en una traducción hecha para *El Comercio*, según reza la publicidad aparecida el 7 de febrero de 1845 en el núm. 1699. Esto prueba como se establecía el círculo comercial: primero aparecía la novela como folletín en el periódico; posteriormente, se vendían por entregas los capítulos que ya habían sido publicados. Es decir, aunque la lectura inicial se desarrollaba en el periódico, no se dejaba de lado la edición del libro por entregas como una opción complementaria para los primeros lectores o para nuevos lectores. Esto significa que los grandes éxitos de las novelas de folletín empleaban el soporte material del periódico y del libro de manera complementaria.

El efecto de las novelas de folletín en la sensibilidad y cosmovisión de los lectores se puede confirmar en tres textos: a) un poema publicado en *El Comercio*, núm 1670 (2-1-1845), titulado “Leyenda del judío errante” de F. C. Schubart en el que se destacan los aspectos más sórdidos y convencionales de la leyenda; y B) una tradición palmiana: “El judío errante en el Cuzco”<sup>63</sup>. Este texto narra el ajusticiamiento en la hoguera de un español que fue confundido por los pobladores de Zurite con el célebre personaje de la novela de Sue. Al infeliz español se le culpaba de ser despiadado con Cristo y ser

---

<sup>63</sup> Publicada por primera vez en *La Broma*, núm. 28, el 27 de abril de 1878.

responsable de la peste que asolaba al Cuzco. Palma, con la ironía que lo caracteriza, concluye que “Desde que los de Zurite quemaron al Judío Errante no volvió a ocurrir en el departamento un solo caso de peste” (1964: 1131). Este texto palmiano revela la importancia que alcanzó en el imaginario popular el personaje de Sue –construido sobre una leyenda muy arraigada en los sectores populares católicos– incluso en zonas alejadas de los grandes núcleos urbanos; c) en un soneto neoclásico titulado “El Álbum” de Felipe Pardo, encontramos una alusión a las novelas de folletín de Sue y a su lectura por las mujeres limeñas: “¿Talento? Sí; mas no del que descuella/ En gobierno casero ni en costura./¿Saber? La virginal literatura/ De Eugenio Sué marcada con la huella” (1973: 125). Es obvio el tono irónico en la calificación de “virginal” a las novelas de Sue, lo que se inscribe en la descalificación de la novela de folletín por los letrados neoclásicos.

Un paratexto significativo de la novela es el que precede a la publicación seriada de los capítulos del décimo tomo y que se titula “Resumen de los nueve primeros tomos de *El judío errante*”. En ese texto se postula una idea de la novela como género y su función en la sociedad:

La novela recibe inspiraciones por lo general de la observación de las costumbres que reproduce en la infinita variedad de sus aspectos mas picantes y mas delicados: los recibe también del estudio del hombre, y nos ha hecho conocer en mas de una ocasión los ocultos resortes de su naturaleza multiple y apasionada. Pero Mr. Eugenio Sué le ha abierto nuevos horizontes (...) la novela tiende ya no solo a estudiar las leyes [sociales] sino tambien á demostrar sus desórdenes, y sus tristes iniquidades.

*Los misterios de París* y *El judío errante* estan vivificados por un espiritu de filosofía social que exige para ser bien comprendido, una atención mas seria de la que se conceden generalmente a fantasias literarias (1929: 1).

Este paratexto que seguramente formaba parte de la traducción adquirida por *El Comercio* revela una posición avanzada respecto de las

potencialidades del género. No solo se resalta el carácter mimético de la novela, sino su vocación performativa: la novela condena y denuncia las injusticias sociales. Además, las novelas de Sue rebasan los marcos convencionales de la ficción porque se fundamentan en una filosofía social que busca transformar radicalmente la sociedad. Estas ideas seguramente eran bien recibidas por los lectores de las novelas de folletín, quienes en un importante sector pertenecían a los nuevos sectores sociales urbano populares.

López Martínez informa que en el año de 1846 el mayor éxito literario fue *La guerra de las mujeres*, novela de Alejandro Dumas, publicada en forma de folletín por *El Comercio* (1989: 56).

No debe olvidarse que muchas de estas novelas de folletín y otros materiales narrativos ficcionales cumplían también una poderosa función de tecnología social, en términos foucaultianos: eran parte de una biotecnología masiva que pretendía educar y disciplinar a los lectores en determinadas sensibilidades y cosmovisiones funcionales a los proyectos políticos hegemónicos. María Fernanda Lander (2003) lo plantea tajantemente: la novela sentimental del XIX está concebida como un instrumento diseñado para imponer la visión de sociedad civilizada que promovían los criollos que asumieron el control sociopolítico después de la Independencia (22).

La mayoría de novelas formalizaba dos concepciones claves en todo el XIX: a) la familia burguesa como refugio del espacio privado (la mujer como rectora moral y educativa del hogar y el varón como proveedor y jefe de la familia) y el amor como una experiencia peligrosa que debía someterse a las jerarquías sociales y étnicas propias del matrimonio concertado; b) la instauración de un sujeto moderno (conducta política de un ciudadano ideal que está vinculado orgánicamente al incipiente Estado nacional, deseos de autoperfección moral y social, rechazo a costumbres tradicionales o formas

arcaicas de organización social). Por ello, Susana Zanetti (2002), refiriéndose a la emergencia del género en Hispanoamérica, sostiene:

A pesar de las reservas morales, un sector de las elites confiaba en que los folletines (y las novelas) podían lograr mayores y más amplios efectos en el conjunto de la población alfabeta y urbana que otros discursos que se proponían aleccionar acerca de los modelos de sociabilidad y de familia convenientes para flamantes naciones que cumplían o intentaban cumplir una rápida modernización y consolidación del estado nacional (107-108).

A la luz de lo avanzado en nuestra exposición (Cfr. Capítulo 1, sección 1.2.2 y 1.2.3) es evidente que sí existió una cultura de masas en las principales ciudades europeas por la alianza entre prensa popular y novelas de folletín. Nuestra hipótesis en este apartado es que en el Perú decimonónico existían parcialmente las condiciones sociales y culturales que forman parte del presupuesto de la producción masiva de textos novelísticos, pero nuestro desarrollo tecnológico y urbanístico atentó contra la expansión plena del género entre los escritores nacionales. A pesar de que *El Comercio* logró desde sus inicios regularidad y aprovechó los adelantos tecnológicos de la época, su tiraje en este periodo nunca superó a la de los otros grandes periódicos americanos de la época. Por lo tanto, no se pudo consolidar un mercado de productores nacionales; sin embargo, en todo este periodo se siguen publicando novelas de folletín importadas de los periódicos franceses y españoles principalmente.

El folletín aparece fragmentado por los tiempos de lectura de su público objetivo (artesanos urbanos, estudiantes, sirvientes, amas de casa, comerciantes, incipiente burguesía, etcétera) quienes solo podían disponer de algunos minutos para su lectura, ora por razones laborales ora por atender

los asuntos del hogar. Esta discontinuidad de la lectura era constitutiva del género y afectaba directamente el plano del discurso y el plano de la historia.

Planteamos un doble carácter de los procesos novelísticos del periodo de la República del Guano. La forma hegemónica del periodo está formada por las novelas de folletín que constituyen el momento fundacional, crean y amplían la base social de los lectores, y se desarrollan en forma casi sincrónica con las novelas de folletín europeas. Por otro lado, hay una tradición novelística que denominaremos novela letrada que se ajustaba a las convenciones de la alta literatura, regida por modelos novelísticos europeos retrasados cronológicamente y que circulaba principalmente en soporte material de libro.

Las novelas de folletín que aparecieron en la década de 1840 –escritas mayoritariamente por extranjeros– contribuyeron en la constitución de la prensa popular como el primer medio de una cultura protomasiva en nuestra comunidad; por ello, fueron un factor que alentó la modernización sociocultural, pero sus mundos representados y sus códigos retóricos fortalecían una concepción tradicional, organicista y jerárquica de la sociedad. A la inversa, la mayoría de las novelas letradas que se consolidan en la década de 1860 –escritas mayoritariamente por peruanos– siguen los ya desfasados modelos románticos de la alta literatura europea y mediante sus mundos representados y sus estrategias de narración intentaron constituir una subjetividad y una sensibilidad moderna en el orden privado y un espacio público regido por los ideales de la Ilustración y la racionalización de la sociedad, pero sus formas de producción y circulación alentaban una esfera cultural premoderna, en la cual lo literario estaba disjunto de las mayorías

sociales ya que era privilegio de las elites cultas y refinadas, competentes para el goce estético. Además el campo romántico literario no lograba liberarse plenamente de la dimensión moral y política por su conciliación con los valores neoclásicos.

En síntesis, la novela de folletín contribuyó con la modernización sociocultural urbana de los sectores populares semiletrados y la novela letrada pretendió acelerar la experiencia de la modernidad entre las elites. Sin embargo, ambos procesos fracasaron porque el mercado de lectores era muy pequeño y precario en la sociedad y las arraigadas concepciones tradicionalistas todavía eran hegemónicas entre las elites y los propios escritores.

Estos dos sistemas de producción y circulación novelística tenían algunas zonas de contacto: los folletines publicados en los periódicos se convertían luego en libros que eran publicitados desde el propio periódico, el varón como productor de ficciones y la mujer como consumidora de novelas es un binomio hegemónico en los dos circuitos novelísticos en esta primera fase, las retóricas del folletín son asimiladas y transformadas por los novelistas letrados y el lenguaje del folletín muchas veces era un simulacro de la norma culta, y algunos lectores y autores se desplazaban cómodamente entre ambos sistemas.

### **3.1.3 El paratexto de las novelas del periodo**

En este apartado estudiamos las concepciones novelísticas de Julián M. del Portillo, Manuel Ascensio Segura, Luis Benjamín Cisneros, Fernando

Casós y Clorinda Matto de Turner formalizadas en los paratextos<sup>64</sup> (preliminares y posliminares de un libro: títulos, firma del autor, dedicatorias, prefacios, etc.) de sus propias novelas.

Los proemios, prólogos, prefacios e introducciones de las primeras novelas del XIX constituyen un valioso conjunto donde puede rastrearse las ideas sobre la naturaleza, el significado y las tareas de la novela según sus propios autores. Analizaremos dos paratextos de Julián M. del Portillo referidos a sus dos narraciones estudiadas y el prólogo a su novela *El Hijo del crimen* (1848); la explícita intención pragmática de Segura inserta en el texto, pero cuya naturaleza es la de un paratexto; el prólogo escrito por Luis Benjamín Cisneros; la “Advertencia” de Fernando Casós y el proemio de Clorinda Matto de Turner. Aunque la novela de esta última escapa al periodo elegido, su proemio es un texto capital para establecer las continuidades y las rupturas con las concepciones previas de los otros novelistas.

#### A. Julián M. del Portillo

“El inventario” (1842), primer texto narrativo identificado de Julián M. del Portillo, es un hipertexto y el propio autor declara al final del mismo su filiación:

Tributar un justo elogio á la interesante obra de Miss Martineau sobre “La sociedad americana” ha sido el móvil que me ha animado á dar á luz el fragmento que precede, del que la primera idea pertenece exclusivamente á la obra de tan recomendable autora (*El Comercio*, núm. 1042: 1).

La naturaleza ancilar del texto se refuerza con la autodenominación a su narración de “fragmento”, es decir, parte de una totalidad mayor que no se

---

<sup>64</sup> Este concepto ha sido desarrollado ampliamente por Gérard Genette en *Paratexts: Thresholds of interpretations* (Cambridge: Cambridge UP, 1997).

conoce y el reconocimiento de la dependencia de su texto por haber tomado la “primera idea” de aquella escritora. Aparece el texto narrativo como homenaje a otro texto narrativo, pero instalado en una lógica de reduplicación marginal. “El inventario” se concentra en un episodio de una obra mayor y se constituye en un intermediario entre el texto completo y los lectores que lo desconocen y no tienen acceso a él. Estas breves líneas de Portillo refuerzan el carácter maleable de las narraciones y los diversos fines pragmáticos que el autor puede otorgarles.

El 1 de agosto de 1843 en el núm. 1241 se publica la tercera entrega de “Lima de aquí a cien años”. En la primera página, en la parte inferior de la primera columna, aparece una nota del autor que revela abiertamente la intención pragmática del texto:

Pintar con la mayor exactitud que sea posible el cuadro que presentó el Perú a mediados del siglo XIX tratando las cosas bajo un punto de vista general sin individualizarlas, es el objeto que se ha propuesto el autor de este folletín, distraer el ánimo del que lo lea y vea en él tantas desgracias, el fin de los *adornos*; las mejoras y reformas de positiva utilidad para el país pintan los ardientes votos de su corazón (1).

Nótese la referencia al verbo “pintar” y al sustantivo “cuadro” para aludir a la representación narrativa. En otros novelistas del periodo también será frecuente encontrar alusiones a la terminología y a los procedimientos formales de la pintura como modelos de la literatura. El uso de la palabra folletín revela la plena conciencia del género empleado y la de sus posibilidades. La finalidad de diversión (“distraer el ánimo”) aparece en primer plano, pero no se olvida la utilidad social del texto (mejoras y reformas sociales). Además, cabe insistir en el polisémico término “adornos” para referirse a la *amplificatio* retórica que pretende mostrar los diversos aspectos desgraciados del país para iniciar su reforma.



*El hijo del crimen (EHC)* (Lima, Imp. de José Masías, 1848) se publicó por entregas y todo hace indicar que concluyó su publicación en el año 1849. Respecto de la cronología de la novela peruana, este texto ocupa una posición inmediatamente posterior a *El padre Horán* ya que se acusa recibo de su primera entrega el 10 de setiembre de 1848 en *El Comercio*. Sostenemos que su publicación debió concluir al año siguiente porque el 21 de diciembre de 1848 encontramos un aviso publicitario de *El hijo del crimen* anunciando la salidad de la tercera entrega que se vende en la Librería Española, calle de Santo Domingo, donde también se admiten suscripciones (2846: 4).

Elsa Villanueva la califica de novela romántica y menciona las alusiones de Palma a Portillo y las propias menciones autobiográficas en el prólogo de esta novela.

Apareció en fascículos como novela por entregas, con leves carátulas impresas en “papel cometa” de vivos colores. (...) El prólogo de *El hijo del crimen* puede ser considerado como una toma de conciencia de la situación del escritor frente a la sociedad de su tiempo, y a la vez, una defensa *pro domo sua* frente a la crítica local que se había ensañado con Porfirio en el hebdomario humorístico titulado *El Diablo* (1969: VII).

En el prólogo del *EHC*, Portillo se defiende con todo el arsenal retórico y el ímpetu de su pluma:

Escribir en Lima una obra de cualquier género que sea, publicarla, y declararse su autor, es, según el criterio de algunos, cometer un crimen de lesa-sociedad, es hacerse acreedor a un anatema que poniendo al escritor fuera de la ley común, le entrega a la injusta, virulenta e incompetente crítica de desconocidos escritores que, embozados bajo el vergonzoso manto del anónimo, lanzan desde sus escondrijos toda la ponzoña que germina en los corazones alevosos y corrompidos (1969: VII).

Sentencia Portillo que este modo de juzgar a los escritores es injusto y pernicioso: “es injusto porque por lo general carece del competente raciocinio; es pernicioso, porque paralizando los nobles arranques de nuestra juventud

estudiosa, detiene en gran parte la marcha de la ilustración” (1969: VII-VIII). Este razonamiento es un eco que se encuentra ya en la réplica de 1819 de José Joaquín Fernández de Lizardi a un crítico de su célebre novela. Sostenía el mexicano: “en mi tierra no se usa elogiar públicamente a los autores sino criticar sus obras cáusticamente luego que salen a la luz. Este es un arbitrio muy liberal para desterrar de una vez la aplicación y hacer que duerman los estudios” (1991:20).

#### B. Manuel Ascensio Segura

En la tercera entrega de *Gonzalo Pizarro* (1844), Manuel Ascensio Segura expone abiertamente lo siguiente:

No es el deseo de adquirir nombradía literaria ni de sustentar conocimientos, que estamos muy distantes de tener, lo que nos ha obligado á tomar la pluma para redactar esta novela (...) tambien deseáramos que este nuestro trabajo, mal urdido y peor desempeñado, pudiese servir de estímulo para que muchos de nuestros compatriotas de mas capacidad y luces que nosotros, ejercitasen las bellas cualidades sacando á luz las discordias de nuestros padres, que se prestan absolutamente á este jenero de composiciones (*El Comercio*, 1473: 1).

Segura califica a su texto de “novela” sin ambages, pero la considera una invitación a escritores más dotados. De aquí se infieren dos cosas: a) considera que el género es muy deficiente o inexistente en nuestro país, con lo cual está descalificando los textos de Portillo que seguramente conocía; b) identifica la novela a secas con la “novela de folletín” que él está practicando. Además, establece una imbricación entre nuestros conflictos históricos y las posibilidades del género novela: la poética de la novela histórica empieza a aparecer porque está en ciernes su definición en estas palabras.

El supuesto conceptual alude a la Historia como un repositorio de situaciones dramáticas que permitiría la elaboración de textos novelísticos populares por su agradable lectura. La variable clave es la naturaleza del lector, no interesa las capacidades creativas del autor, sino su habilidad para encontrar un registro que permita la comunión directa con el vasto público lector. Esta reflexión de Segura y su breve novela *Gonzalo Pizarro* tienen necesariamente que haber influido en la concepción de las *Tradiciones* de Palma. Es más, un análisis estructural de *Gonzalo Pizarro* demostraría que posee una introducción, el “parrafillo histórico” y una anécdota sabrosa que concluye en una enseñanza moral disuelta en reflexiones históricas: es decir, todos los elementos de la tradición palmiana.

#### C. Luis Benjamín Cisneros

En el prólogo a *Julia o escenas de la vida en Lima* (1861), Luis Benjamín Cisneros (1837-1904) expresa tres motivos por los cuales ha escrito dicha novela:

Por llenar un pensamiento moral (...) Por contribuir a que más tarde cualquiera otro, mejor dotado que yo por la Providencia, inicie en el país este género de literatura (...) Por manifestar que la vida actual de nuestra sociedad no carece absolutamente de poesía como lo pretenden algunos espíritus (83).

La pretensión de moralizar a través de la literatura es antigua, pero se vio fortalecida con el paradigma neoclásico, donde muchos textos eran meros *exempla* de ideas o pensamientos filosóficos. En el Perú, la obra de Felipe Pardo y Aliaga ilustra esta tendencia. Nótese que Cisneros se reconoce precursor y no fundador del género novelístico; tampoco hay menciones a la obra de Aréstegui, que ya había publicado *El Padre Horán. Escenas de la vida del Cuzco* en 1848, una explicación de este silenciamiento es la

invisibilidad para la elite letrada de los productos simbólicos orientados a los sectores populares. Cisneros es consciente de la novedad del género y manifiesta su falta de destreza para el mismo; esta valoración negativa de sus capacidades literarias puede ser explicada por el tópico de la “falsa modestia”, pero no hay que olvidar que el autor se consideraba principalmente un poeta; él califica de pobre ensayo a su novela. Por último, es evidente su pugna contra el realismo que intentaba acentuar en sus mundos representados los aspectos negativos de la humanidad. El paradójico hecho de que la poesía de la sociedad deba ser refractada en un texto en prosa nos remite a la incipiente conciencia de que la novela es el género adecuado para revelar los rasgos de la sociedad moderna.

Más adelante, insiste en los aspectos luminosos de la condición humana que no han sido adecuadamente representados:

El ridículo frívolo y la crítica hiriente se han apoderado muchas veces de nuestras costumbres; pero nadie ha estudiado hasta ahora su faz bella, elevada y poética. Hay sin embargo en nuestra existencia social, en nuestra vida íntima de familia y en nuestros hábitos populares, un horizonte infinito abierto a la poesía, a la contemplación y al romanticismo (83).

Es evidente el rechazo a la crítica satírica y al costumbrismo. Emplea la palabra “romanticismo” en el sentido lato, no alude directamente al movimiento literario. Identifica tres ámbitos de la realidad (existencia social, vida privada y hábitos populares) donde existe una tendencia natural a la poesía. Por tanto, los aspectos positivos de la vida humana no se circunscriben a los sectores sociales altos sino que son inherentes a todos los estratos sociales.

Expresa su objetivo de trasplantar el romance francés moderno a nuestra sociedad despojándolo de sus formas de escándalo y prostitución. El

uso de la palabra “romance” para referirse a la novela puede tener dos sentidos: a) la puesta en narración de un hecho real o histórico, y b) el predominio del tema amoroso en la estructura narrativa. No estamos ante la mera adhesión al canon romántico, sino ante una operación conceptual compleja que intenta transformar la novela romántica europea en una novela distinta: el residuo neoclásico todavía puede atemperar los impulsos románticos en la prosa narrativa. Los rasgos que pretende excluir son más bien propios del realismo antes que de la novela romántica.

#### D. Fernando Casós

Fernando Casós (1828-1881) escribió dos novelas publicadas en 1874 en París; había ideado redactar una historia novelada del Perú desde 1820. Su primera novela fue *Romances históricos del Perú, 1848-1873. Los amigos de Elena diez años antes*, en la “Advertencia” de la misma afirma:

Lo que hago es una revolución literaria en la novela o romance contemporáneo que necesita cierto coraje para poner con todos sus pelos y señales, sus defectos y virtudes, nuestros hombres, nuestros hechos, nuestras instituciones y nuestras cosas (vii).

Estas palabras son una apología, quizá inconsciente, del naturalismo. Además es un llamado a representar la realidad social y política peruana; su novela se instaura como un documento donde se denuncia la verdadera historia que los otros discursos no se atreven a representar. Es interesante la conciencia de la ruptura: Casós considera que está rompiendo con un modelo anterior que no representa toda la realidad y además tiende hacia la idealización.

En el mismo texto afirma:

Escribo la novela contemporánea, porque estoy convencido que el maldito guano ha hecho a nuestra sociedad tan insensible (. . . ) que

no le hace una mella todo lo que no sea hacerla pasar, como al mártir San Lorenzo, por la parrilla. A más de que, conociendo los hijos los vicios y las virtudes de sus padres, puede suceder que sientan la necesidad de seguirlos en el buen camino o de alejarse del mal ejemplo que les dejaron (viii).

La relación que se establece entre el escritor y la sociedad nos remite a la de médico-enfermo. La sociedad está enferma y el escritor diagnostica los males y propone soluciones. El enunciador se instaura como un sujeto de saber y configura al enunciatario como un receptor que debe aprender y luego transformarse. Predomina un tono autoritario y una relación jerárquica entre ambos polos de la enunciación.

Casós es plenamente consciente de la elección de sus recursos expresivos. Muchos han criticado su estilo desmañado, pero estas palabras suyas ofrecen otra interpretación de esta característica: “tanto mis romances como esta advertencia, tienen que seguir un estilo especial, para que los hechos sean comprendidos por las masas y lleguen a hacerse populares y conocidos (. . . ) en sus causas y efectos, espíritu y tendencias” (ix). Su estilo indica un deliberado empleo de formas expresivas simples, un vocabulario limitado y un lenguaje accesible a todos los sectores sociales. El público lector condiciona la forma del discurso y las formas expresivas del novelista. Ya que su pretensión es ser leído por los sectores populares, es incongruente exigirle un lenguaje culto, refinado o poblado de complejas metáforas literarias.

Escribió su segunda novela, *Romance contemporáneo sobre el Perú* (1867). ¡¡*Los hombres de bien!! El becerro de oro*, con el seudónimo de Segundo Pruvonena. En el texto que antecede a la novela insiste en su vocación pedagógica y habla del fuego purificador de su libro para combatir

“semejante sodomía de pasiones confundidas, irritadas y ennegrecidas por el estímulo concupiscente del dinero” (V). Estas ideas de Casós nos remiten a un escritor que no se inscribe en los marcos discursivos tradicionales de la novela romántica; predomina en él la vocación naturalista: la denuncia de lo abyecto y lo vil no de la condición humana, sino de las instituciones políticas. Sin embargo, comparte con la estética romántica esa ingenua confianza en el poder de la literatura como fuerza transformadora de la sociedad, y la extrema idealización de sus personajes.

#### E. Clorinda Matto de Turner

El “Proemio” de *Aves sin nido* (1889) es un texto crucial porque remarca continuidades y postula rupturas con el devenir de la novela peruana. La principal continuidad es la conciencia del género novelístico y sus posibilidades de intervención social. La ruptura principal consiste en correlacionar por primera vez las operaciones de representación mimética y política no con toda la sociedad, sino con un grupo subalterno: los indios que conjugaban diversas exclusiones sociales, económicas, políticas y raciales. A pesar de sus rasgos románticos y sus deudas con las novelas de folletín, la crítica literaria y la historia la consideran como la fundación de la novela indigenista en el Perú y un texto signado por el realismo. Aquí nos interesa porque el proemio de esta novela formaliza las tensiones entre los distintos modelos literarios en vigencia<sup>65</sup>. El texto presenta una primera dicotomía: historia y novela. La historia es una imagen del pasado que sólo puede ser

---

<sup>65</sup> Emilio Gutiérrez de Quintanilla en su juicio crítico de 1889 establece que “esta novela no es de aquellas que humildemente ambicionan ser el Pierrot o Stenterello de los salones, ni (. . .) inspirada en ruines móviles (. . .) para corromper aún más nuestra conciencia”. Es clara la alusión a la novela romántica en el primer caso y a la novela naturalista en el segundo.

contemplada en el futuro por las generaciones venideras. “La novela tiene que ser una fotografía que estereotipe los vicios y las virtudes de un pueblo” (9); se asocia la novela al presente y se le exige fidelidad. Obsérvese la asociación entre novela y pueblo: aquélla debe imprimir en sus estructuras textuales los rasgos singulares de una comunidad. Además, la novela tiene una función judicatora, porque elogia lo positivo y condena lo negativo.

Canónicamente, en la narrativa romántica se distinguen tres tipos de novelas: la novela histórica, la novela social y la novela de costumbres. *Aves sin nido* es adscrita a la novela de costumbres por su autora; sin embargo, se instaure como una tecnología social capaz de reformar o suprimir ciertas características de su sociedad. Matto de Turner establece la incipiente institucionalización y desarrollo de la literatura en el Perú; ésta se “halla en su cuna”; por este motivo, la función educativa de la novela es más intensa. *Contrario sensu*: a un mayor desarrollo de la literatura esta función pedagógica perdería importancia. Además, plantea una jerarquía de temas donde los meramente amorosos o recreativos son inferiores al tema de su novela: representación de la realidad andina. Solicita a los lectores que entreguen esta novela al pueblo. Existe, pues, una mediación por la cual el público letrado y urbano después de leer la novela, debe transformarla en un instrumento político que modifique las costumbres de la sociedad. Así, el pueblo se instaure no como lector de la novela, sino como beneficiario indirecto de la misma.

Sus objetivos sociales son: seleccionar adecuadamente a las autoridades de los pequeños pueblos andinos y promover el matrimonio de los curas. Espera conseguirlos gracias a la rigurosidad de su operación



mimética: “en la exactitud con que he tomado los cuadros del natural, presentando al lector la copia para que él juzgue y falle” (10).

El texto sostiene: “he observado durante quince años multitud de episodios que, a realizarse en Suiza, la Provenza o la Saboya, tendrían su cantor, su novelista o su historiador que los inmortalizase con la lira o la pluma; pero que, en lo apartado de mi patria, apenas alcanzan el descolorido lápiz de una hermana” (9). Este fragmento establece una correlación entre la marginalidad del mundo representado, de las formas empleadas y del sujeto que escribe sobre ese mundo. En oposición a la lira o la pluma (metáforas de la escritura hegemónica), el descolorido lápiz (metáfora de la escritura marginal); en oposición a novelistas, historiadores y cantores (sujetos masculinos especialistas), una hermana (sujeto femenino identificado con el mundo representado). Esta hermandad debe comprenderse como la unión de dos sujetos subalternos: indio y mujer.

Guía su esfuerzo, la decisión de erradicar las injusticias que ella denuncia o, por lo menos, despertar la conmiseración con los que sufren y son explotados por los curas, gobernadores, caciques y alcaldes. Sin embargo, simultáneamente expresa su conciencia de estar “*haciendo*, a la vez, literatura peruana” (10), con lo cual está denunciando implícitamente la existencia de una literatura no peruana en nuestro campo literario.

Este breve recorrido por el paratexto de la novela de la República del Guano debe complementarse con una breve revisión de las primeras recepciones críticas de estas novelas.

### **3.1.4 La crítica literaria peruana decimonónica sobre la novela**

En esta parte, revisamos brevemente la corrección entre novela de folletín/mujer y novela letrada/varón, los problemas de terminología del género, los juicios emitidos en una nota periodística sobre la primera entrega de *El hijo del crimen*, y una reseña de José Antonio de Lavalle sobre la novela *Julia* de Cisneros. Además, de dos textos claves de la crítica literaria del siglo XIX peruano: *La bohemia de mi tiempo* (1887), de Ricardo Palma y *La novela moderna. Estudio filosófico* (1892), de Mercedes Cabello de Carbonera. Aunque estos dos últimos textos escapan por su publicación al periodo estudiado, se ocupan fundamentalmente de los autores que escribieron en el periodo de la República del Guano, antes de la Guerra con Chile.

En la década de 1840 y las siguientes es fácil encontrar la ira y el lamento de los escritores neoclásicos por la difusión y éxito de las novelas de folletín en las principales ciudades latinoamericanas<sup>66</sup>. Las acusaciones se repiten con ligeras variaciones: irrealdad de los mundos representados, falsificación de la verdad, promoción del ocio y excitación de las malas pasiones. No parece descabellado establecer una correlación entre estas acusaciones y la imagen de la mujer que recorre el siglo XIX: sujetos peligrosos y fascinantes que deben ser regulados, vigilados y castigados mediante diversas biotecnologías. La feminización de la práctica social de la

---

<sup>66</sup> Un antecedente de este fenómeno se produjo en la primera reacción contra la novela en Europa a finales del siglo XIX ya que desde 1780 era hegemónica la "lectura sentimental", principalmente entre el público femenino y juvenil. (Wittmann, 521-22).

lectura de folletines revela la íntima conexión entre ambos imaginarios desde la perspectiva del varón ilustrado<sup>67</sup>.

La exacerbación de las pasiones, los códigos melodramáticos, la crítica social, la ideología tradicionalista y las soluciones consolatorias de la novela de folletín fortalecían una “lectura sentimental” que no distingue entre el mundo ficticio y la realidad cotidiana. Por ello, parte de las mujeres se evadía mediante la lectura de la jaula de hierro que empezaba a cernirse sobre ella bajo el rótulo de “ángel del hogar”, su experiencia de lectora las liberaba momentáneamente, pero los valores que proponían las novelas reforzaban su sometimiento. Esta paradójica tensión entre la libertad y la opresión, el acto privado de la lectura y los controles sociales públicos, me recuerda el balcón limeño, presente en muchas novelas del periodo, espacio donde las mujeres, dentro de los límites de la casa, ingresaban e interactuaban por medio de la vista y la palabra con el espacio público de la ciudad.

Isabelle Tausin (1995) ha sido la primera en llamar la atención sobre la terminología literaria de la época. Ella concluye que a) los escritores rara vez emplearon solo la palabra “novela”; b) el modelo vigente era las *Novelas Ejemplares* de Cervantes y esto puede explicar que pese a la brevedad de la extensión no se dude en calificar de novelas a ciertos textos; y c) la influencia de las novelas románticas europeas se manifiesta en la difusión del

---

<sup>67</sup> Domingo F. Sarmiento publicó un artículo bajo el título “Al oído de las lectoras” en el periódico *Progreso* de Santiago de Chile el 16 de diciembre de 1842 donde señalaba tajantemente que “El folletín del *Progreso* ha sido mandado hacer ex profeso para las niñas y las viejas; y ningún barbilampiño ni barbicano haya de meterse con las cosas que son para la toaleta de aquéllas” (1943:235). Lo más interesante es que el artículo es una réplica irónica contra los varones suscriptores que quieren erradicar el folletín. Sin embargo, en una carta desde París pocos años después descalificará a los principales novelistas franceses de folletines como “contadores de cuentos para entretener a los niños” (1943:364).

anglicismo “romance” y el afán de reunir Historia y lección moral siguiendo a Walter Scott<sup>68</sup> (164).

Aunque este es un asunto incidental en nuestra argumentación principal, proponemos como explicación que las vacilaciones de la nomenclatura se dan fundamentalmente en los autores de las novelas letradas y no en la de los autores que frecuentan la estructura y la forma de la novela de folletín. Quizá justamente para diferenciarse de sus colegas que se dirigían al público popular. Por ello, Julián M. del Portillo y Manuel A. Segura no dudan en calificar sus textos de novela, mientras que Cisneros, Rossel y Casós optan por nomenclaturas ambiguas. Sin embargo, un folletinista como Aréstegui, añade al título de su novela la frase Escenas de la vida del Cusco que pretende filiarla con la novela romántica de raigambre costumbrista. Creemos que el problema de la nomenclatura del género novelístico todavía está a la espera de un estudio definitivo.

La nota sobre la primera entrega de *El hijo del crimen* publicada en *El Comercio* el 10 de septiembre de 1848 pertenece a tres autores desconocidos que firmaban El triunvirato<sup>69</sup>. La condena a la obra abarca diversos niveles:

Esta novela debe ser el tejido mas horroroso de las flaquezas humanas, y la pepitoria de los lances mas orijinales. Creemos que ha de hacer efecto. Pero lo que no aprobamos en el señor Portillo es que en su lindo prólogo, nos de una casi idea del carácter de los personajes de su novela, que es usurparle al lector el derecho que tiene de calificar los caracteres de cada uno de ellos, para examinar si estan bien o mal sostenidos (2760:2).

---

<sup>68</sup> La difusión de esta obra se puede medir por un aviso publicado en *El Comercio* el 10 de diciembre de 1849, en el cual se sostiene que “Se necesita comprar el Ivanhoe en la traducción de José Joaquín de Mora” (2836:4).

<sup>69</sup> Estaban a cargo de una sección denominada “Revista Crítica de la Semana”, que constituye un espacio fundacional de la crítica cultural en el medio limeño ya que poseían conciencia de validar los diversos productos culturales y orientar al lector o espectador.

Debe destacarse la ambivalencia de los juicios que objeta la estructura compositiva propia del folletín que combina lo truculento con lo fantástico, pero reconoce que “ha de hacer efecto”, es decir, existe ya un público ávido de estos productos. Además hay una incipiente conciencia de las operaciones de interpretación propias del lector y un rechazo a la tipificación exagerada por parte del autor de sus propios personajes.

La reseña de José Antonio de Lavalle sobre *Julia* publicada en el núm. 42 de *La Revista de Lima* el 15 de junio de 1861 es una de las primeras críticas estructuradas de una novela romántica letrada en nuestra tradición crítica. El texto se denomina: “Julia (Escenas de la vida en Lima, Romance por Luis Benjamín Cisneros, París, 1861)” y demuestra la perspicacia analítica de José Antonio de Lavalle y su firme convencimiento del carácter antagónico de las difundidas novelas de folletín y las novelas producidas bajo las convenciones de la alta literatura.

Establece una correlación directa entre el desarrollo de la sociedad y el género novela: la vida social es la fuente que nutre al novelista<sup>70</sup>. Por ello, “no creíamos que nuestra sociedad se prestase aun, á proveer al escritor, de escenas y de tipos propios para la novela” (III: 490). Además, toma posición respecto de la utilidad y fines pragmáticos de la actividad crítica: “tanto para el público como para el escritor, es útil y necesaria la crítica literaria, siempre que ella sea imparcial y benévola a la vez” (III: 491). La crítica aparece

---

<sup>70</sup> En la misma dirección ya se había pronunciado Sarmiento, quien destacaba la simplicidad de la sociedad hispanoamericana como un estorbo para la labor del novelista, el cual requería “la multitud de acontecimientos de las grandes y poderosas ciudades” (citado por Carrilla, 1958:321).

configurada ya como una actividad moderna que analiza y valora las obras literarias y orienta la lectura de las mismas.

Lavalle enfila sus baterías contra las novelas de folletín:

No ha faltado quien, observando únicamente el abuso que se hace de este género de escritos, ofreciendo á los lectores tipos y características absurdos, escenas de mundo que no existen, y pinturas, engañosas unas veces, excitantes de las malas pasiones otras, se haya pronunciado enérgicamente contra un género de obras, que, cuando no perjudiciales, son inútiles por lo menos (491).

Las acusaciones son las mismas que anteriormente habían aparecido en los periódicos letrados (irrealidad de los mundos representados, falsificación de la verdad y excitación de las malas pasiones). Aquí hay un reconocimiento implícito de las tecnologías sociales de las novelas de folletín y su evidente influencia en las sensibilidades y cosmovisiones de la masa lectora. En contraposición

si esto sucede con la mayoría de los romances que corren por las manos del público, no sucede, ni puede suceder, con aquellos, que tomando la sociedad tal como ella es, agrupan caracteres verdaderos, los enlazan en un centro formado de escenas ciertas ó naturales, y forman con ellos una ficción posible é interesante, de la que se desprenden una ó muchas lecciones de moral social” (491).

Adviértase que la metáfora “corren por las manos del público” grafica de manera elocuente la distribución y circulación de las novelas de folletín. Por otro lado, se postula una poética concentrada de la novela de carácter prescriptivo. La premisa es no alterar el carácter de la sociedad, pero se consiente en la posibilidad de incorporar escenas no verdaderas, pero sí verosímiles. Se asigna importancia a la articulación y el entrelazamiento de los personajes y las escenas, nótese el implícito rechazo a la mera secuencia de acontecimientos autónomos que define las unidades de las novelas de folletín. Por último, se insiste en la utilidad moral de la lectura que tiene un

carácter social. Con esto se cierra el círculo: la sociedad es la fuente primigenia de las novelas y en ella se aplican los principios morales derivados de los textos.

La naturaleza social de los lectores de novelas sigue siendo un aspecto preocupante porque son en su mayoría sujetos no-letrados. Por ello, destaca el valor pragmático de las novelas que pueden transmitir valores morales en personas que no leerán libros ni tratados: “esas mismas severas máximas y elocuentes ficciones que se le ofrecieran encerradas en una ficción atractiva, que se apoderase insensiblemente de su imaginación y de su atención” (492). La novela modela las conciencias e invade las imaginaciones: tecnología social que debe ser utilizada para transmitir los valores de la clase ilustrada, cultural y políticamente hegemónica.

La conciencia de la escasez de novelas en la tradición literaria peruana se debe agudizar por la trayectoria cosmopolita de Lavalle quien era funcionario internacional del gobierno peruano y conocía muy bien otros escenarios culturales: “De todos los géneros literarios, ninguno ha sido menos explotado en el Perú que la novela; y aun, entre las pocas que se han escrito, ninguna corresponde á la especie que llevamos indicada” (492). La tesis de la reseña es que *Julia* inicia una nueva línea en la tradición novelística peruana. Por lo tanto, desestima las que son mero calco de realidades extranjeras y las que se han referido a aspectos pasados de la vida social porque antes que novelas, han sido leyendas históricas. No caben las novelas cuyos mundos representados aluden a otras realidades porque “cada sociedad tiene su carácter y su fisonomía especial, sus vicios y sus virtudes que le son propias, sus ridículos y sus costumbres particulares” (492).

Evidentemente asistimos a la idea romántica de la novela como formalización de un espíritu nacional.

Finalmente, el crítico clasifica la novela de Cisneros como propia de

la escuela literaria moderna, que los franceses denominan con la intraducible palabra de *realiste*, y de la cual da una idea incompleta la palabra española *positivista*; esto es, una escuela que toma sus modelos en la sociedad presente, y procura pintar esta sociedad tal como ella es, sin valerse de ficciones imposibles, ni de caracteres tomados fuera de la esfera común de la humanidad (493).

Valoración interesante porque nos demuestra las percepciones contemporáneas de las escuelas y movimientos literarios muy alejadas de las lecturas de los críticos e historiadores literarios posteriores que unánimemente adscribirán esta novela de Cisneros al romanticismo. La alusión a “ficciones imposibles” y a personajes “fuera de la esfera común” parece remitir nuevamente a los procedimientos discursivos de la novela de folletín.

Anticipándose a las dudas y reservas de Mercedes Cabello, Lavallo identifica dos escollos en esta escuela: “ser verdadero hasta ser vulgar; el otro es, ser exacto hasta ser asqueroso y repugnante” (493). Reaparecen los fantasmas de la ilustración: los límites de la verdad y de la fidelidad en la representación estética: no todos los aspectos de la realidad pueden ser representados estéticamente.

Lavallo califica al texto de “romance”, término que englobaba al de novela, pero lo excedía por su amplitud polisémica. “Un romance lleno de interés, de vida, de verdad y de espontaneidad” (493), concluye reafirmando que “el romance de Julia es moral” (494): la moral y la estética todavía no son ámbitos diferenciados sino que poseen discursos entremezclados.



Tres son las objeciones centrales –planteadas por Lavalle– a la novela de Cisneros: a) los caracteres de los personajes no están suficientemente marcados, b) abundan escenas intrascendentes y forzadas, c) debió insistir más en la representación del color local limeño (494).

*La bohemia de mi tiempo* de Ricardo Palma se publicó como estudio preliminar al libro denominado *Poesías*, en 1887. El título era: “La bohemia de 1848 a 1860. Confidencias literarias”. Es un texto donde predomina la información antes que la interpretación, el brillo de las anécdotas antes que un estudio de las condiciones de la producción literaria de esos años. Palma se solaza en los incidentes personales y olvida el análisis de los elementos caracterizadores de la generación romántica. Es un libro de memorias donde se recrea el ambiente literario, las disputas estéticas y los vínculos con el estado peruano de un conjunto de escritores agrupados bajo el rótulo de “generación de 1848”. Es sintomático que la poesía romántica y el drama tuvieran un amplio espacio en este libro, mientras que la novela romántica apenas es mencionada y casi sin comentarios.

Ricardo Palma en *La bohemia de mi tiempo* sostiene que

La bohemia fundó un periodiquito semanal titulado *El Diablo*, en el que zurrámos lindamente a un señor Portillo, autor de *La novena de las Mercedes*, *Los amores de un marino* y *Lima de aquí a cien años*, tres pecados gordos que él bautizó con el nombre de novelas (1964:1306).

De los tres títulos citados por Palma, el orden cronológico adecuado siguiendo a Jorge Basadre en su monumental libro de fuentes peruanas es: *Lima de aquí a cien años* (1843), *Cuadros de costumbres populares limeñas*. *La novena de la Merced* (1846), *Los amores de un marino*, (1846) (I: 295).

Nosotros hemos encontrado y analizado la primera de este trío, además de *El inventario* (1842). Sin embargo, no hemos analizado los otros dos textos mencionados por Palma ni *El hijo del crimen* (1848). Toda esta vasta producción convierte a Julián M. del Portillo en el primer novelista peruano que sistemáticamente explotó las posibilidades del género. Tampoco hemos podido consultar el periódico *El Diablo* ni *El Burro*, en los cuales Palma & Cía. atacaron violentamente los ensayos novelísticos de Portillo.

Sostiene Palma, hablando de las novelas de Cisneros, que “su *Julia*, más que su *Edgardo*, es, a mi juicio, una novela de la que puede enorgullecerse la literatura nacional” (1302). Menciona a Narciso Aréstegui y a su novela *El Padre Horán* sin emitir ningún juicio crítico. Existe silencio sobre la obra de Fernando Casós, lo cual puede explicarse porque éste no fue un “bohémio” sino un escritor tardío<sup>71</sup>. Palma no ofrece los títulos completos de estas tres novelas, esta situación va a ser una constante en la crítica literaria posterior que por indiferencia o negligencia continúa hasta hoy.

*La novela moderna. Estudio filosófico* (1892), de Mercedes Cabello de Carbonera, establece la pugna entre dos escuelas: el romanticismo y el naturalismo; manifiesta su elección por un punto medio entre ambos extremos y propone un futuro ecléctico para la novela moderna. El texto puede ser leído como una apología del realismo, escuela que representa la realidad de manera integral (los aspectos sublimes y los aspectos sórdidos), y por lo tanto debe ser asumida por los novelistas hispanoamericanos. Es notorio el influjo positivista en las ideas de Cabello, su confianza en la perfectibilidad humana, el progreso de la sociedad y la búsqueda de la verdad. Aunque su

---

<sup>71</sup> Alberto Varillas sostiene que Palma ignora deliberadamente a Casós porque éste fue adversario político de Palma entre 1868 y 1879 (Varillas, 1992: 204).

información sobre las ideas filosóficas de Comte y las ideas sociológicas de Spencer no es superficial, su conocimiento de los novelistas españoles y franceses contemporáneos es mucho mayor.

Cabello considera que la sociedad hispanoamericana aún no ha alcanzado un grado de desarrollo que le permita una literatura original; por ello, “pueden seguir los noveladores hispanoamericanos, que mal de su grado están precisados a no ser más que simples imitadores de las literaturas de Francia y España” (94). Esta tesis es interesante por dos razones: a) demuestra que ya se había roto la todopoderosa dependencia de la literatura americana con respecto a la española y que se buscaban nuevos centros culturales de referencia y guía; y b) expresa una confianza en la posibilidad de una literatura genuinamente nacional cuando nuestra sociedad alcance mayores niveles de desarrollo.

Su visión del romanticismo aunque reductora es coherente:

El romanticismo (...) idealizó sus creaciones hasta tocar la exageración. Hijo de la fantasía de ricas y poderosas imaginaciones creóse un mundo ideal y superior, desdeñando mirar el mundo real, aquel que el novelista debe estudiar, no como poeta que va en pos de lo bello o lo fantástico, sino como filósofo que busca la verdad (...) el romanticismo se creó un mundo donde no se vislumbra la realidad de la vida humana (89).

Acusa al romanticismo de crear tipos simpáticos adornados de cualidades extraordinarias para recreación de ociosos y soñadores (89). Defiende apasionadamente un arte comprometido que cumpla funciones morales y sociales (96). Considera que las dos novelas de Cisneros son ecos de la exaltación producida en Francia por *Atala* de Chateaubriand y el *Rafael* de Lamartine y comparten con éstas su idílico sabor. Las novelas de costumbres de Casós son asociadas con la escuela representada por el

español Pérez Galdós y el francés George Ohnet (94). Cabello clasifica las novelas románticas peruanas resaltando su dependencia de modelos franceses o españoles.

Es interesante constatar las contradicciones del texto: por un lado, se apuesta decididamente por la novela realista y se exige al novelista hispanoamericano que se adscriba a este marco discursivo; por otro lado, se desconfía de las escuelas y sus preceptivas, y se sostiene que: “jamás los convencionalismos de escuela han sido la más apropiada savia para darle vida y vigor al arte, que por su esencia misma debe ser ecléctico y liberal” (100). Otra contradicción flagrante es la afirmación del carácter imitativo de la literatura hispanoamericana y la constatación de las diferencias entre las decadentes sociedades europeas (Francia) y las jóvenes sociedades americanas; entonces, se afirma que “si Francia ha ganado gloria con su escuela naturalista, nosotros malamente nos esforzaremos en imitarla haciéndonos sus copistas, sin cuidarnos de producir nuestro ideal propio, ya que no nuestra propia literatura” (102).

Este texto crítico establece una analogía entre la naturaleza de la condición humana, la sociedad y los rasgos de la novela que debe representarla. Objeto y medio de representación deben compartir la misma naturaleza, estamos ante el nacimiento conceptual de la poética realista que regirá casi exclusivamente el devenir narrativo de nuestra literatura hasta hoy. Es evidente la sintonía de estas ideas con las expuestas por Manuel González Prada en su Discurso en el Teatro Olimpo en 1888; no obstante, Cabello tiene una visión diferente de la literatura española, porque considera que ésta todavía tiene modelos dignos de imitación.

### 3.2 MEMORIAS F(R)ICCIONALES Y SUBJETIVIDADES PROTÉSICAS

En la novela romántica, como en toda novela, coexisten los ejes de la imaginación y la memoria. ¿De qué hablamos cuando hablamos de memoria e imaginación? Paul Ricoeur sostiene que existe complementariedad entre ambas porque la representación mental de algo ausente lo hace presente, y ello constituye el eje común entre memoria e imaginación; sin embargo, existe una diferencia porque la memoria se encuentra vinculada con lo realmente sucedido y la imaginación no, ya que se desarrolla espontáneamente en el ámbito de lo irreal, de lo posible (Aranzueque, 107 y ss.).

Dado que nuestro interés principal es la formalización de memorias en la novela romántica peruana, nos detendremos en precisar los nudos conceptuales que involucra la categoría memoria, para lo cual seguiremos fundamentalmente las ideas de Elizabeth Jelin (2002). Ella entiende “las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales” (2), reconoce que las memorias son objeto de disputas, conflictos y luchas donde los participantes asignan sentidos desde sus relaciones de poder y, además, indica la necesidad de “historizar” las memorias, el sentido del pasado se transforma y el papel de la memoria varía en cada cultura y en cada contexto histórico y político (2).

El sentido del pasado se ubica en un presente y en función de un futuro deseado (12). Según Koselleck, citado por Jelin, la experiencia es un pasado presente, cuyos acontecimientos han sido incorporados y pueden ser

recordados; dicha experiencia también está moldeada por el horizonte de expectativas donde la expectativa es el futuro hecho presente (12-13). En este punto móvil y complejo se genera esta doble intersección donde se da la acción humana.

Para analizar las complejas relaciones entre memoria e identidad, Jelin parte de una premisa: “El núcleo de identidad individual o grupal está ligado a un sentido de permanencia (de ser uno mismo, de mismidad) a lo largo del tiempo y del espacio” (24). La memoria y la identidad están inscritas en nuestra subjetividad y la constituyen porque nos permiten pensar y reconstruir el mundo desde nuestras relaciones sociales y nuestras historias (25). Distingue entre memorias habituales y memorias narrativas, las segundas encuentran o crean los sentidos del pasado y las “heridas de la memoria”, además de ser construcciones sociales comunicables a otros (28-29). Sólo podemos recordar en el marco del lenguaje y de las convenciones culturales de nuestra sociedad; ergo, toda memoria y todo olvido es intersubjetivo. Jelin advierte del peligro de centrarnos exclusivamente en el discurso y obviar que el poder de las palabras está asociado a las autoridades que representan y a las instituciones que legitiman (34-35).

La novela romántica es una fuente inexplorada de las memorias narrativas decimonónicas. Además de ofrecer un nuevo modelo ficcional para asignarle sentido a las acciones en el tiempo, dicha novela consolida una cultura de lo escrito en los sectores urbanos del Perú decimonónico. Proceso que ya desde el costumbrismo empieza redefiniendo su relación con el público, el costumbrismo y el romanticismo se pretenden performativos, desean transmutar a los lectores y apelan a ellos porque los consideran

sujetos activos que pueden operar sobre la colectividad. Las novelas románticas peruanas contienen elementos que dan cuenta de un trabajo de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Los escritores se inscriben en una voluntad política que desea fijar sentidos al tumultuoso pasado reciente (las guerras de independencia y el caos político consecuente) y al ambiguo pasado virreinal cuya negación y olvido deliberado atentan contra la continuidad de la identidad social de la comunidad social anhelada.

En este texto intentamos vincular las voces, las visiones y las memorias que se formulan en las novelas románticas con el conjunto de estrategias políticas y culturales que intentaban construir imaginariamente la fundación de la nación peruana. Por ello, planteamos dos categorías descriptivas: memorias f(r)icciones y subjetividades protésicas como un medio de comprender la conflictiva formación de identidades particulares y colectivas, identificar las voces distorsionadas, el sujeto mutilado y las memorias artificiales que se construyen en estos textos novelísticos.

Las memorias f(r)icciones formalizan las dificultades y los conflictos de construir una narrativa legitimadora de una identidad colectiva nacional que niega o invisibiliza otras identidades (la de sujetos subalternos como indios y afroperuanos en la dimensión interna y la de las identidades colectivas de las otras naciones americanas en la dimensión externa).

Los sujetos que se construyen en los mundos representados de estas novelas, mediante diversos procedimientos discursivos, tienden a presentar tres características recurrentes: a) sujetos que se apropian de voces ajenas, ocultan su legítima voz, escindidos entre su decir y su actuar, b) sujetos

incompletos no solo por su afán de alcanzar un objeto de deseo imposible, sino también porque rara vez poseen una visión íntegra y crítica de sí mismos que los podría convertir en sujetos modernos con capacidad de agencia y de transformación de la realidad, c) sujetos con memoria frágil, superficial e inconsistente, incapaces de procesar el duelo de los sucesos traumáticos privados o colectivos, prestos a incorporar en su ser memorias artificiales o ajenas. Las diversas prótesis que utilizan estos sujetos tienden a compensar estos problemas y les permiten una interacción con los otros y con la realidad, pero les impiden alcanzar plenamente el rango de héroes.

### 3.2.1 *Gonzalo Pizarro* (1844) o el folletín histórico

Esta breve novela de Manuel Ascensio Segura ha pasado casi completamente inadvertida por nuestra crítica e historia literaria y nadie ha realizado un análisis literario de este texto<sup>72</sup>. Las referencias escritas de autores peruanos que he podido encontrar sobre este texto son tres, además de dos datos errados en historias latinoamericanas:

A) La breve alusión de Palma. En la edición de 1885 de los artículos, poesías y comedias de Segura, el tradicionista anota en el prólogo:

Segura colaboró en él [*El Comercio*] activamente; y producción suya es, entre otras que engalanan las columnas de ese periódico, una novelita, *Gonzalo Pizarro*, que ocupó durante varios días la columna del folletín, y á la que no damos mas significación que la debida a un ligero ensayo en ese género literario (V).

Esta apreciación negativa se entronca con las burlas a los textos narrativos de Portillo y confirman que Palma condena los primeros intentos de

---

<sup>72</sup> Cuando realizaba la última revisión a esta investigación, me enteré con satisfacción que acaba de publicarse una edición de *Gonzalo Pizarro* preparada por Ricardo Silva Santisteban aunque lamentablemente no cuenta con un estudio crítico, sino con una mera presentación del texto.



novela de folletín en el Perú. Es difícil explicar esta posición ya que tanto la novela de folletín como la tradición comparten ciertos rasgos (publicación en periódicos o revistas y amplia lectoría en sectores no letrados).

B) La referencia de Luis Alberto Sánchez que a la letra dice: “En *El Comercio* se insertaría una novela histórica debida a su pluma bajo el título de *Gonzalo Pizarro*, en donde el estilo del autor apenas si alcanza mediana altura expresiva, y nula capacidad investigatoria” (1976:64). Juicio severo que pretende descalificar el texto por deficiencias expresivas sin mencionarlas. Además, la ausencia de investigación histórica no constituye una deficiencia para un autor de ficciones narrativas sin pretensiones de verosimilitud mimética.

C) Alberto Varillas sostiene que

En *El Comercio* decide Segura publicar su único esfuerzo en el campo de la novela; *Gonzalo Pizarro*, que la crítica ha acogido con benévola condescendencia. Esta obra, de tipo histórico, desarrolla temas que Segura no conocía bien, pero que presentados alrededor del violento hermano del fundador de Lima y ambientados en los épicos años de la Conquista, le permiten esbozar un argumento de tipo folletinesco (1964: 58-59).

Lo más valioso de las opiniones de Varillas es la adscripción al folletín de dicho texto narrativo; sin embargo, no sé sabe a qué alude con la “benevolencia de la crítica” ya que la escasa crítica anterior ha sido más bien negativa. En un libro posterior, Varillas (1992) menciona a *Gonzalo Pizarro*, pero la data erradamente en 1842 (237).

Por otra parte, los datos errados en las historias de las literaturas latinoamericanas pertenecen a Emilio Carrilla quien menciona *Gonzalo Pizarro* adscrita a la corriente de la novela histórica romántica, pero la fecha en 1839 (1958: 312); y a Benito Varela Jácome quien repite el error en la

fecha y además se equivoca en la nacionalidad del autor ya que lo presenta como mejicano (1993: 101).

*Gonzalo Pizarro* se publicó en seis partes entre el 13 de mayo y el 20 de mayo de 1844 de la siguiente manera:

Fecha	Núm. <i>El Comercio</i>	Capítulo	Páginas
13 de mayo	1471	I	1-2
14 de mayo	1472	II	1-2
15 de mayo	1473	III	1-2
17 de mayo	1474	IV	1-2
18 de mayo	1475	V	1-3
20 de mayo	1476	VI	1-3

El texto en su última entrega aparece firmado al final con las siglas M. A. S., las cuales corroboran la autoría del célebre escritor costumbrista. El propio autor no realiza en su obra posterior menciones a este texto ni los exegetas la vuelven a nombrar. Aunque existía la leyenda de la novela de Segura nadie la había podido ubicar anteriormente; por ello, estamos ante un hallazgo que enriquece nuestra tradición narrativa y nos permite comprender mejor las distintas vertientes que confluyen en los orígenes de la novela en el Perú<sup>73</sup>.

La elección del título y del personaje histórico que articula la trama novelística podría contener cierta intencionalidad ideológica: Gonzalo Pizarro encarna la rebelión de los encomenderos y la posibilidad frustrada de constituir una organización social autónoma en tierras peruanas. Esos anhelos que se habían cumplido con la independencia y la actitud de rechazo

---

<sup>73</sup> El primer artículo crítico sobre esta novela (2004) lo publiqué meses antes que saliera la edición de Silva-Santisteban.

hacia la administración española eran parte de la sensibilidad hegemónica de la época.

Esta novela se inicia con la descripción minuciosa de la Ciudad de los Reyes en 1547, se incide en la pobreza material de las casas similares a los ranchos contemporáneos al lector. El narrador interrumpe el flujo narrativo e interpela directamente a los lectores: “Que si nuestros lectores han tenido ocasión de verlos podran formar una idea muy exacta de lo que acabamos de diseñar” (1471:1). Como en la mayoría de novelas de folletín, la descripción física anticipa los rasgos morales y la conducta de los personajes. Gonzalo Pizarro es descrito de la siguiente manera:

sus grandes ojos negros, fijos en la tierra, manifestaba claramente sus concentrados pensamientos: su frente abierta y espaciosa, claro indicio de carácter magnánimo (...) su barba larga, redonda y bien cuidada daba á su aspecto una dignidad majestuosa (1474:1)

Esta novela se desarrolla alrededor de cuatro personajes centrales: Gonzalo Pizarro, Carbajal, Diego Cepeda y Doña María que establecen diversas relaciones entre ellos. Carbajal aparece configurado como “una mezcla de franqueza, de ferocidad y de valor” (1); en contraposición, Diego Cepeda se distinguía porque “en la pureza de su expresión y en la energía de sus palabras se manifestaba su superioridad respecto de los otros, tanto en sus profundos conocimientos, como en su esmerada educación” (1). Los diálogos están bien contruidos y demuestran la competencia dramática del autor real. Se emplea mayoritariamente el discurso citado directo.

La segmentación del texto obedece a las estrategias propias del folletín (mantener el suspenso prolongando el desenlace de los diversos conflictos en la otra entrega o mediante digresiones suspensivas). Por ejemplo, la primera entrega concluye cuando se descubre la verdadera intención de Cepeda,

pero no se sabe qué va a hacer: “comenzo á pasearse en la mayor agitación, fraguando internamente diversos planes de venganza contra el Gobernador y el Maese de Campo” (1474: 2).

El primer motivo –unidad de autonomía semántica que forma parte del tema– refleja la función del maleficio en términos de Propp. Cepeda, Oidor de Lima, quería que Carbajal y Gonzalo Pizarro firmen un acta judicial para condenar en proceso a La Gasca y así conseguir que aceleren su perdición, pero ellos se niegan. Este suceso incrementa la desconfianza de Cepeda y lo decide a iniciar su traición en complicidad con Doña María, amante desechada de Gonzalo Pizarro. Así, ambos complotan contra Gonzalo Pizarro: ella por venganza amorosa, él porque percibe que La Gasca va a triunfar y por ganarse el amor de ella, quien “le sugirió su malicia y su coquetería para enemistarlo con Pizarro” (1472:2).

La mujer, objeto de deseo de Cepeda, es descrita de la siguiente manera: “de mas de veinte años de edad (...) y en cuya fisonomía se notaba cierta especie de rencor y de altivez, que daban á su rostro un aspecto fiero y varonil, al paso que nada tenía de desagradable” (1472:1). Ella logra convencerlo del menosprecio que la dupla de soldados siente por él, y así empieza a gestarse la traición. Cepeda decide enviar a Hernán, hermano de María, con un mensaje oral a La Gasca, en el cual Cepeda reconoce su autoridad y le informa que trabaja para su causa desde la propia Lima dominada por Gonzalo Pizarro. Antes de partir el heraldo de la traición, concluye esta segunda parte.

La tercera entrega se inicia con una reflexión sobre el carácter de la novela que se está escribiendo y el devenir futuro del género en nuestra

tradición (hemos estudiado este aspecto en 3.1.3). Posteriormente, se traza un marco histórico más detallado, en el cual se inscribe la historia particular que se está narrando. Por ello, se relata el conflicto entre Pizarro y Almagro, la muerte de Pizarro, el alzamiento de Gonzalo Pizarro y la muerte de Blasco Núñez de Vela, quien había sido traicionado por el Oidor Cepeda. Esta intrusión en la secuencia de la diégesis solo puede explicarse por un afán de brindar información histórica calificada que la mayoría de los lectores no poseen y por el carácter del género que exige cada cierto tiempo recapitulaciones para que los nuevos lectores puedan incorporarse a la lectura del texto.

Es interesante anotar cómo se manifiesta una lectura negativa de la Conquista y la Colonia. Refiriéndose a La Legua, donde está instalado el ejército de Gonzalo Pizarro, el narrador menciona que anteriormente por allí circulaban “pelotones de indios cargados de las riquezas que les arrancaban sus dominadores para transportarlos á España” (1473: 1): el carácter extractivo de las riquezas andinas configura el sentido de la Conquista.

El motivo de esta sección es la captura de Hernán cuando quiere atravesar las líneas de las tropas de Gonzalo Pizarro y reunirse con La Gasca. Este motivo remite a la función de clemencia/magnanimidad. Inicialmente, se decide ajusticiarlo, pero María ingresa a la tienda de Gonzalo y pide clemencia de rodillas. Además, ella, conocedora de las debilidades de Pizarro, invoca el nombre de la Virgen Santísima, y él decide perdonarlo. Esta decisión provocará elogios desmesurados de un soldado que posteriormente también lo traicionará tres horas después huyendo con el perdonado y uniéndose a las tropas de La Gasca. Estos acontecimientos provocarán

nuevamente la ruptura con los eventos de la diégesis y el narrador iniciará una digresión reflexiva sobre las bajezas y miserias de las acciones humanas. Trata de oponer la dignidad intrínseca propia de los hombres nobles a la conducta falsa seducida por el fausto y el lujo.

La cuarta parte del folletín se inicia con Cepeda desplazándose al campamento de Gonzalo Pizarro, quien ve día a día la deserción gradual de sus tropas, para sembrar la insidia contra Carbajal. Cepeda insiste en la necesidad de tomar decisiones fuertes y aplicar firmemente las leyes para detener la fuga de soldados, se requiere un líder que olvide la humildad y la clemencia. Paralelamente, y en un desplazamiento inverso, Carbajal va a Lima a buscar traidores escondidos. Él cabalga “seguido de cuatro negros, que como fieles ejecutores de sus órdenes iban á su lado por todas partes” (1474:2). Carbajal se dirige a la casa de María y decide registrarla porque sospecha de ella; pese a la decidida oposición de María, los servidores de Carbajal realizan su trabajo. Interesante esta breve configuración de sujetos afroperuanos que aparecen como una extensión armada de Carbajal en relación de dependencia (subordinados) y ejerciendo la violencia (poderosos) porque revela las ambigüedades en la construcción textual del esclavo que se observan en todos los textos decimonónicos. Carbajal les asigna el nombre genérico de “etiopes” que marca la distancia y el extrañamiento propios del *sujeto esclavista*.

En esta sección encontramos un anticipo en el áspero diálogo entre Carbajal y Doña María. Ella le dice que ojalá el cielo le permita ver cuando cuelguen a los traidores y victimarios en alusión directa a las huestes pizarristas y replica el guerrero: “El potestativo no lo niegan ni los teólogos,

Sra. Comadre; por tanto puede ser tambien que algunas cabezas que se creen muy bien pegadas al pescuezo, vayan a la picota primero que las nuestras” (1474: 2).

En la quinta entrega se produce una abrupta prolepsis y se retoma la historia cinco meses después y con los principales personajes instalados en el Cuzco. María y Cepeda, quien tiene ahora una terrible cicatriz en el rostro, conversan y siguen conspirando contra Gonzalo Pizarro y manteniendo contacto con La Gasca. Este diálogo se corta para iniciar una analepsis compensatoria que funciona como un resumen de lo ocurrido. Nuevamente se quiebra la diégesis y el narrador sostiene que “Ahora será bien que sigamos nuestro extracto á fin de poner al corriente a los lectores de los principales acontecimientos que llevaron á Gonzalo Pizarro al Cuzco con su ejército” (1475:2). Se relata la decisión de Gonzalo Pizarro de retirarse con su mermado ejército a Arequipa, y la batalla de las Huarinas donde gracias al valor y a la estrategia de Carbajal se logró una victoria con menos hombres que el enemigo<sup>74</sup>. En esta batalla Cepeda es herido en el rostro. Esta victoria provoca el ensoberbecimiento de Gonzalo Pizarro quien se instala en el Cuzco y espera allí a las huestes de La Gasca.

El discurso narrativo retoma el hilo de la historia y volvemos a la conversación de María y Cepeda que es interrumpida por la llegada de Gonzalo Pizarro. El líder le da un ultimátum a ella respecto de su conducta conspirativa y la amenaza que de persistir se tendrá que atener a las consecuencias. Cepeda intenta aplacarlo y distingue entre la animadversión privada por los problemas personales y los crímenes políticos que no ha

---

<sup>74</sup> Esta batalla de Huarina se libró cerca del Lago Titicaca el 20 de octubre de 1547. Pese a su mayor número, las tropas del capitán Diego Centeno fueron derrotadas por las capacidades militares de Francisco de Carvajal (Hampe, 1998: 120).

cometido María. Sin embargo, el diálogo entre los dos ex amantes se torna violento y ella lo llama “tirano” provocando la exasperación de Gonzalo quien “haciendo con el brazo un movimiento brusco y amenazador, volvió violentamente las espaldas, montó a caballo y partió al galope” (1475:3).

La conciencia de la poca competencia de los lectores para decodificar los cambios en los hilos argumentales y presentar sucesivamente escenas que ocurren simultáneamente en el tiempo, pero en diferentes espacios, ocasiona las siguientes advertencias y explicaciones: “conduzcamos ahora á nuestros lectores a casa del Maese de Campo” (1475:3) y más adelante “Mientras se representaba en la casa de Carbajal entre él y sus amigos la escena que acabamos de contar, sucedian en el de Da. María los acontecimientos de que hemos dado cuenta á nuestros lectores” (1475:3). Esto demuestra que las rupturas espacio temporales del discurso narrativo empezaban a ser empleadas con reservas desde los orígenes de la novela en el Perú. Las advertencias al lector de estos cambios serán una constante en buena parte de la novela decimonónica.

La sexta parte se inicia con la descripción de la casa de Carbajal. Esta escena rompe el tono serio y dramático del relato, ya que se presenta una reunión alegre y despreocupada en la cual los soldados beben vino hasta emborracharse entre bravatas y juramentos. Es una descripción cabal del proceso gradual de embriaguez: movimientos más torpes, pérdida del equilibrio, frases incoherentes y sueño final. Además, se formalizan ciertos procesos de carnavalización: inversión de roles de poder y saber; por ello, Carbajal sostiene que “cualquiera de estos hombres que veis ahí algo



achispados, después que ronquen un par de horas, pueden gobernar medio mundo mejor que Carlos V y toda su casta” (1476: 1).

Esta es quizá la primera descripción vívida y colorida en nuestra tradición de lo que el narrador califica como “orjia”. El realismo grotesco que construye las imágenes y las voces de esta representación demuestra la vocación omnívora de la novela que no teme apoderarse de segmentos cotidianos de la realidad o contrarios a las normas morales hegemónicas.

Mientras sus amigos duermen el sueño de la embriaguez, Carbajal sale de la casa y se dirige a pasar revista a las tropas. En el camino se encuentra con Cepeda quien se dirige en busca de Gonzalo Pizarro para aplacar su rencor contra María. Entre los dos personajes se produce un diálogo que concluye en un debate sobre la naturaleza de la mujer a propósito de la conducta de María.

Sostiene Cepeda que

Las mujeres por otra parte, tanto por lo debil de su sexo como por su natural irreflecion, han sido miradas siempre con acatamiento, y con cierta especie de piedad que ha hecho que su colera no nos ofenda mas que la de un niño que causa risa en vez de enojo (1476: 2).

Esta posición tradicional que considera a la mujer como un niño porque se distingue por su escasa racionalidad y la necesidad de estar bajo la protección de una figura masculina todavía conservaba vigencia en la mentalidad de la época. En contraposición a ella, Carbajal propone una concepción moderna: la mujer es un sujeto con derechos y obligaciones y debe asumir las consecuencias de sus actos; por ello, María debe pagar porque ha insultado y agraviado al Gobernador con calumnias.

Posteriormente, Carbajal recoge de las tropas una versión exagerada de los insultos y agravios de Doña María contra Gonzalo Pizarro. Enfurecido,

decide tomar represalias y se dirige a su casa. La ubica y le anuncia su muerte, ella lo desdeña y llama a sus amenazas “chanzas de borracho”. La réplica de Carbajal es la siguiente: “mando y requiero á estos soldados etiopes que le aprieten a Vmd. el gáznate en mi presencia, para que no hable tanto y tan mal de quien no debe” (1476: 3). Ella empieza a gritar y a suplicar por su vida, pero “los negros que no sabian mas que obedecer, la arrastraron con la mayor barbarie al sitio que juzgaron más a proposito para ejecutarla” (1476: 3). Nuevamente los sujetos subalternos afroperuanos aparecen como el brazo armado de Carbajal y se remarca su condición de sujeción y obediencia.

Luego Carbajal manda que colgaran de una ventana el cadáver de María y se permite una cruel ironía cuando llega Cepeda y observa horrorizado el cuadro: “¿No le dije a Vmd., que mi Comadre era una santa? Mirela, Vmd. que calladita está. Apuesto ciento contra uno á que no vuelve a abrir el pico” (1476: 3). Esta ironía es una muestra de las habilidades verbales del guerrero que Palma destacará más adelante. La trama principal de la historia concluye con los lamentos de Cepeda y los sentimientos conflictivos (pesar y resignación) de Pizarro por lo ocurrido.

A pesar de que la trama ha concluido, el autor se siente en la obligación de proporcionarnos información sobre el destino final de los otros protagonistas: “Ahora concluiremos el extracto, en el que verán nuestros lectores el funesto éxito que tuvieron los principales personajes que hemos hecho figurar en esta historia” (1476: 3). En la batalla decisiva de Sacsahuana<sup>75</sup>, Gonzalo Pizarro no le dio el mando a Carbajal y le entregó la

---

<sup>75</sup> El enfrentamiento tuvo lugar el 9 de abril de 1548 en la llanura de Jaquijahuana. Hubo en el campo de batalla 18 piezas de artillería, 600 jinetes, 1400 arcabuceros y un crecido

dirección a Cepeda quien lo traicionó huyendo con las tropas. Gonzalo Pizarro se entrega, sufre un veloz proceso judicial ese mismo día y

es decapitado al siguiente sobre el mismo campo de batalla (...) su cabeza separada del tronco, fue traída á esta Capital en cuya Plaza Mayor se colocó, sobre una pilastra de mármol, resguardada en contornos con una reja de hierro (1476:3).

Francisco Carbajal es entregado por los soldados que supuestamente lo idolatraban y

su cuerpo fue hecho cuartos, que se colocaron al derredor del Cuzco, y su cabeza traída también a Lima, y puesta al lado de la de aquel hombre, cuya excesiva ambición y necia desconfianza le ofuscaron los ojos para no distinguir á sus verdaderos servidores (1476:3).

Por su parte, La Gasca recibió a Cepeda con los brazos abiertos, pero el felón fue trasladado a España y acusado por el Fiscal Real: ante la inminencia de la pena de muerte se suicida.

El folletín ha concluido con la trágica muerte de los cuatro personajes principales. El devenir de este cuarteto en el mundo representado del texto obedece a su adscripción a ciertos valores semánticos que rigen su conducta y la validación que esta obtiene por los judicadores del texto:

Carbajal	: lealtad y valor
Gonzalo Pizarro	: orgullo
D. María	: venganza
Cepeda	: astucia y traición

En esta novela, los diálogos están intercalados adecuadamente con las partes narrativas y descriptivas. La configuración de los personajes, aunque algo estática, adquiere densidad y movimiento por los sucesivos encuentros

---

contingente de piqueros, pero no se realizó un combate pleno sino se produjo el desbande de la tropa pizarrista. "En la llanura quedaron escasamente una veintena de muertos, ya que tras un breve ataque de la artillería de Gabriel de Rojas y de un enfrentamiento personal de los soldados de ambas tiendas, la mayoría de los elementos rebeldes optaron por la retirada" (Teodoro Hampe, 1989: 122).

dramáticos entre los personajes. El narrador posee una focalización omnisciente y tiene un carácter heterodiegético. Las metáforas y los símiles son escasos. Cabe mencionar: “que tiene una lengüecita la tal señora mas cortante que una navaja de afeitar” (1476: 2), “soldados que miraban como á un oráculo a su Maese de Campo” (1476: 3).

Nosotros consideramos que esta breve novela de Segura funda la novela histórica<sup>76</sup> en el Perú. La novela histórica según Mijail Bajtin (1991) revela la complejidad de las relaciones entre ficción e historia; el crítico ruso sostiene que en el periodo moderno pretende “encontrar un aspecto histórico a la vida privada, y a su vez, por presentar la historia de manera doméstica” (368). En el texto de Segura hay una firme voluntad de imbricar el registro de la historia doméstica (amores, lealtades y traiciones) con el devenir de la historia pública (rebelión de los encomenderos y derrota de Gonzalo Pizarro).

No debe descartarse la influencia del escocés Walter Scott en la configuración de la trama de este texto. Varela Jácome (1993) recuerda que dichas novelas se difunden a

Partir de la traducción de fragmentos del *Ivanhoe*, por Blanco White en 1823, y las versiones de José Joaquín de Mora, de *Ivanhoe* y *El Talismán* en 1825. Después de la traducción de *Weverley*, por José María Heredia, se suceden las impresiones de varias obras en Méjico, la Habana, Lima y Santiago de Chile, desde 1835 (94).

Es evidente que Segura debía conocer la obra de Scott por lo que la configuración de héroes y traidores, las acciones violentas, y la elección de episodios históricos turbulentos revelan una probable filiación. Como en todas las novelas de folletín, el tema de la agnición es central: el lector conoce desde el inicio la naturaleza de Cepeda y de María, pero el personaje

---

<sup>76</sup> En el mundo occidental, la novela histórica adquiere carta de ciudadanía con *Waverley* (1814) de Walter Scott (Elmore, 1997: 31).

principal (Gonzalo Pizarro) no la conoce y en esa tensión se funda parte de la identificación proyectiva del lector con los sucesos de la diégesis y garantizando el éxito de la novela.

Por último, cabe mencionar que este texto es una de las fuentes que emplea Palma en su tradición “El demonio de los Andes” publicada inicialmente en *El Correo del Perú* (1872) e incluida posteriormente en la sexta serie (1883). Aunque ya hemos hecho alusión al juicio despectivo de Palma sobre esta novela, el tradicionista retoma parte del núcleo de la novela: las maledicciones de María, sus ásperos diálogos con Francisco Carbajal y su muerte, la traición de Cepeda están presentes en la tradición con tintes muy similares a los de la novela. Por otro lado, la configuración de Francisco Carbajal está marcada en la tradición con los mismos valores que en la novela, fidelidad y valor, aunque Palma añade la crueldad como parte de la personalidad del “Demonio de los Andes”.

### **3.2.2 *El Padre Horán*: memorias andinas y reformismo republicano**

Narciso Aréstegui<sup>77</sup> nació en el distrito de Huaró cerca del Cusco en 1823 y falleció en Puno en 1869. Encarna plenamente la figura del letrado provinciano (abogado y literato) que se articula desde su región con el poder

---

<sup>77</sup> Estudió en el Colegio Nacional de Ciencias y Artes creado por Bolívar, se graduó de abogado en el Colegio Seminario San Antonio de Abad y desde 1850 era Catedrático de Historia Antigua y Moderna y de Literatura. Participó activamente en el ejército de Castilla. Posteriormente asumió diversos cargos públicos: Prefecto, Jefe Militar, Rector del Colegio Nacional de Ciencias del Cusco, Vicepresidente de la Sociedad de Amigos de los Indios, Prefecto de Puno (Tamayo Vargas 1992, II: 453).

político central y a cambio obtiene la posibilidad de ejercer cargos públicos y tener presencia en la vida cultural de la metrópoli.

*El Padre Horán* fue publicada como folletín en *El Comercio* de Lima en 1848, llevaba como subtítulo *Escenas de la Vida del Cuzco*. Se inició su publicación el 21 de agosto y concluyó el 30 de diciembre<sup>78</sup>, sus 83 partes ocuparon de manera discontinua el extremo inferior de una o de las dos primeras páginas del periódico, que en esa época solo contaba con cuatro páginas. Fue el texto de folletín más importante del segundo semestre del año<sup>79</sup> y seguramente colaboró en la renovación de las suscripciones: por ello, la fecha en que concluye. El nombre del autor solo aparece en la última entrega, hecho que revela la poca importancia de la identificación del autor en el proceso de consumo del bien simbólico (novela de folletín), más aún tratándose de un autor que realizaba sus primeros pinitos en el oficio.

La estructura de la novela nos revela que fue pensada y escrita para ser publicada en forma de folletín: hay una extensión muy similar en todos los capítulos y además se presenta en cada uno un asunto temático que se desarrolla y concluye, pero incluye nuevos elementos y conflictos que permiten la continuación de la historia en la siguiente entrega.

Pese a la muerte de la heroína, toda la estructura de la obra se rige por los recursos de una narración consolatoria (finalmente el asesino muere arrepentido). Siguiendo el análisis de Eco (*vide ut supra*, 1.2.4) podemos sostener que hay una homología entre la ideología reformista y paternalista del plano político y el plano del discurso en el que se distribuye un conjunto de crisis y problemas que se van resolviendo casi siempre con soluciones

---

<sup>78</sup> Esta fecha para el final no es casual ya que está ligada a las suscripciones anuales.

<sup>79</sup> El más importante del primer semestre fue *Los siete pecados capitales* del omnipresente Eugène Sue que se publicó entre el 18 de febrero y el 18 de agosto de 1848.

consolatorias. También es capital en esta obra el reconocimiento o agnición ya que el lector asiste al gradual descubrimiento por parte de los personajes de la verdadera naturaleza del Padre Horán y de la filiación de Doloritas.

Esta novela es un conjunto de historias articuladas en torno a un eje temático central: el asesinato de Angélica por el Padre Horán<sup>80</sup>. Todas ellas se refieren a diversas miserias morales y físicas de personajes afincados en el Cusco del siglo XIX. La mayoría de los personajes de *El Padre Horán* culminan su recorrido narrativo disjuntos de su objeto de deseo; por ello, esos constituyen la crónica de un fracaso anunciado.

Augusto Tamayo Vargas, reflexionando sobre los fines pragmáticos del autor, sostiene que

se trataba, además de hacer crítica política y social, utilizando la novela en vez del ensayo (...) Se enjuicia desde un punto de vista humano la ineficacia de las guerras de la independencia que no establecieron un efectivo gobierno del pueblo y que no solucionaron las más elementales necesidades de la población (1990: II).

Lo más relevante para nuestros fines es estudiar la configuración de memorias de personajes subalternos (mestizos e indios y pobres) al interior del texto: ¿cómo era recordado el periodo virreinal?, ¿cómo se reconstruyen los episodios históricos de la independencia?, ¿cómo se percibe el nuevo orden político republicano?

### 3.2.2.1 Memorias de papel: (des)articulaciones de lo privado y lo histórico

Juan Bautista, padre de Angélica, es hijo de español y nacido en el Cusco. En el orden social de la novela, su familia representa la “honrada

---

<sup>80</sup> El tema central está basado en un hecho real: el asesinato de Ángela Barreda por su ex confesor Fray Eugenio Oroz, realizado en 1836.

pobreza”; aunque vive en la ciudad, se dedica a la agricultura en una pequeña chacra cercana y su esposa e hija trabajan como costureras para contribuir con la economía familiar. Su memoria privada y la conformación de su subjetividad están vinculadas con los acontecimientos históricos que conoció y en algunos de los cuales participó activamente,

en cuanto a mí, habiendo abierto los ojos al sol del Cuzco, era natural que pensase como la mayoría de sus hijos...Desde 1780 se había aprendido entre nosotros a pronunciar las sagradas palabras *libertad, igualdad*: en 1814 pude pronunciarlas con voz robusta ...

- Túpac Amaru en 1780 y Pumacahua en 1814 habían comprendido, los primeros, la fecundidad de esas dos palabras, que dieron por fruto la INDEPENDENCIA.
- De la tumba del primer héroe salió el segundo, que sucumbió como su antecesor ...legándonos así su patriotismo, su energía...
- Más o menos venturoso, hemos visto fructificar ese árbol sacro que plantó el primero empapando sus raíces en su sangre, y fecundó el segundo, con su sangre también (1990, I: 11).

Disímiles acontecimientos son condensados y articulados en una serie temporal causal. Establecer estas continuidades entre Túpac Amaru y Pumacahua revela el deseo de una historia que incorpore como causa central de la independencia las rebeliones del sur andino. La sangre de los dos líderes indios simboliza la derrota de sus movimientos, pero permite la herencia simbólica de la rebeldía y fecunda la liberación definitiva. Esta visión regionalista del pasado responde a los conflictos entre Lima y el Cusco por la hegemonía política y cultural en el nuevo orden social republicano. A pesar de ser un mestizo, su identificación con los caudillos indios es completa y sus recuerdos formalizan una memoria andina de la independencia antes que la hegemónica perspectiva criolla.

Existe una traslación metonímica de conceptos: dos de los tres grandes lemas de la Revolución Francesa son asignados a la revolución de



Túpac Amaru. Es revelador que no aparezca definido el enemigo: no se quiere nombrar a los españoles como los antagonistas de los proyectos revolucionarios. Aunque el tono exaltado y la identificación con los ideales de la independencia es evidente, la dura realidad presente lo lleva a concluir que “poco tiempo después, gustamos de sus frutos con algún amargor” (I: 11). Los frutos de la independencia son amargos porque las expectativas despertadas no se cumplieron.

La ambigüedad de la memoria de Juan Bautista se hace evidente cuando recuerda los sufrimientos que pasó con el ejército libertador y declara que los soportó por su anhelo de ver su patria libre de tiranos, “aunque a decir verdad nunca me tiranizaron a mí” (I: 12). Nótese la disyunción que hay entre su experiencia personal inmediata y los ideales colectivos que asume: visión contradictoria del poder español que oprime a la colectividad inmaterial, pero no a los sujetos particulares.

La batalla de Junín, hito crucial en el proceso de la independencia, es reconstruida de la siguiente manera:

Lo cierto es que veía resplandecer los sables y las lanzas, y mis ojos no podían sufrir tanto brillo! ... ¡Ni un relámpago...ni un millón de relámpagos! (...) ¡Eso era de amarrarse bien los calzones y meterse cerrando los ojos! ... El galopar de los caballos, el crujir de las lanzas, que se despedazaban...el choque de los sables, el ruido de los que caían, los gritos de desesperación, las quejas del moribundo...¡la muerte por todas partes! (...) ¡Aquí una cabeza que rodaba con la boca abierta como gritando venganza! ¡Allá un brazo desprendido del cuerpo, empuñando todavía la mitad de una espada! (...) un lancero a pie bamboleándose, empuñando todavía su sable con la mano derecha, y con la otra queriendo contener la sangre que brotaba de su corazón...¡Ah!...La polvareda que nos envolvía como una densa nube...el ruido sordo y no interrumpido del choque de las armas, que ahogaba los ayes de los agonizantes y los juramentos de los desvernados todo era para inflamar el alma de desesperado valor (I: 12-13).

Este “desorden horrorosamente sublime” –como lo califica el propio Juan Bautista– es la versión de un sujeto subalterno de un acontecimiento militar de gran relevancia histórica. Esta violenta descripción pone énfasis en la muerte como signo central de la batalla y transmite eficientemente por medio de frecuentes puntos suspensivos la sensación de vértigo e inconsciencia que articulan la actuación de los soldados en la confrontación. No hay una visión de conjunto, sino una mirada individual, tampoco se representa a los dos ejércitos diferenciados, sino a un colectivo que se desangra y se asesina.

Más adelante, prosigue la descripción:

El grito de *¡victoria!* me enorgulleció por un momento...Mas ¡ay!...mi corazón se oprimió cruelmente al contemplar esa atroz carnicería... se despedazó al oír en medio de la noche fría las quejas de los heridos expuestos a la intemperie en esa frigidísima pampa, ardiendo de sed y sin una gota de agua (I: 14).

Nuevamente se refuerza la identidad con el enemigo. El soldado realista no es un *otro* que debe ser eliminado, sino un hermano cuyo dolor y muerte conmueve al sujeto que recuerda. Finalmente, hay una hermandad más allá de los bandos militares, una solidaridad que revela una conciencia de identidad que no se construye sobre la destrucción de los sujetos que representan la alteridad. Por ello, la condena a los efectos negativos de la guerra:

Este horrible espectáculo me hizo murmurar: ‘Bautista no más danza, al son de sable y danza’. Salvo en el caso de una guerra enteramente nacional, como aquella (I: 14).

El sujeto que recuerda sostiene su voluntad de no participar en un conflicto semejante salvo que se trate de una guerra nacional. Aquí late implícita una condena a los múltiples conflictos militares que habían marcado

los primeros años de la vida republicana que quedan descalificados por no ser guerras entre naciones, sino al interior de la nación.

Cuando Juan Bautista se ve interrumpido en su relato por su impaciente esposa, le replica: “peor sería no tener nada que contar” (I: 15). La identidad del sujeto está relacionada con su memoria y con el acto de narrar sus recuerdos: no tener nada que contar significaría la desaparición social del individuo.

La novela también nos relata brevemente la historia del marido de Casimira que se desempeñaba como zapatero cuando fue levado por el ejército patriota. Posteriormente, murió peleando por la independencia, pero su montepío le fue negado debido a que “sólo las clases distinguidas de la milicia tenían derecho al montepío, porque para ello dejaban un tanto sus haberes” (I: 30). Las guerras de independencia aparecen configuradas como el “matadero” de los hombres de los sectores populares.

La construcción negativa del presente se refuerza desde la perspectiva de otro personaje central: la beata Brígida signada por la fealdad física, el parasitismo social y declarada enemiga del progreso (I: 85); ella condena la libertad de imprenta que ha permitido la difusión de libros liberales y anticlericales.

Esos libros impíos que se venden desde la *venida de la patria*, ¿no le parece a Ud. mi buena hermana, que nos están anunciando ya la próxima llegada del juicio final? ¿Y qué otra cosa se puede colegir de las frecuentes guerras, de las revoluciones y tanta abominación como hemos alcanzado? (I: 72).

Desde los marcos sociopolíticos y religiosos se condena el presente republicano, la mirada tradicional de la beata añora implícitamente el orden virreinal y se refugia en la Iglesia “estos tiempos se van haciendo tan fatales

... que es preciso vivir agarrándose de pies a manos de un confesionario” (I: 80).

### 3.2.2.2 Memorias colectivas: pueblo, religión y control social

Jorge Basadre, al analizar el significado de la Confederación Perú-Boliviana menciona de forma escueta un incidente que probaría el germen de una animadversión, incluso en el sur andino, hacia los proyectos de Santa Cruz.

En el tumulto surgido en el Cuzco ante la noticia de que la venerada imagen del Señor de los Temblores iba a ser enviada a Bolivia, motín que tuvo entre una de sus consecuencias la destrucción del Colegio de Artes, al lado de sus connotaciones de fanatismo religioso y de herido orgullo nacional, existió sin duda, un fermento antiboliviano (II: 107).

Este acontecimiento histórico es recreado en la novela de Aréstegui donde el pueblo del Cuzco consigue miles de cuchillos e inicia una revuelta ante la amenaza de trasladar al Señor de los Temblores de la Catedral a un templo boliviano. “Como por encanto salían presurosos de los talleres, tabernas y chicherías, individuos de ambos sexos, y de todos tamaños y edades, dirigiéndose en atropellada confusión a la plaza mayor” (II: 82). Algunas voces intentan politizar la revuelta e iniciar una lucha frontal contra la Confederación, se atacan algunas instituciones públicas y se proponen saqueos de las casas de las autoridades políticas. “Esta es la ocasión de proclamar un nuevo gobierno –dijo un militar disfrazado de paisano– ¡Abajo la Confederación! ... Vamos a tomar los cuarteles; y aclamemos con entusiasmo el nombre de nuestro paisano el general Gamarra” (II: 92). Finalmente, se

destruye el Colegio de Artes y se traslada la imagen para su protección al convento de San Francisco.

Los personajes que pertenecían al estamento militar expresan su abierto descontento por el Código de Santa Cruz que consideran opresivo y pernicioso para los más pobres: “El pueblo ha sentido ya la severidad de las leyes de Bolivia (...) hechas para vasallos y no para hombres libres” (II: 93). Sin embargo, cuando la revuelta parecía tomar el curso de una insurrección, Fray Lucas revierte la tendencia apelando al espíritu de paz de los cusqueños y a los inconvenientes de toda revolución donde el pueblo es siempre el que pierde (II: 95-97). El elocuente mensaje afirma:

No añadáis a vuestra imprudencia acciones criminales, que os harían aparecer como bárbaros y feroces ante vuestros compatriotas no, no lo sois: clara es vuestra razón: sabéis estimar vuestro buen nombre, y apetecéis la ventura, el sosiego y el trabajo para vivir en él, porque vosotros sois industriuosos, buenos padres de familia, buenos ciudadanos y buenos cristianos sobre todo (II: 96).

El pueblo es conducido nuevamente hacia los cauces del orden y el mantenimiento social bajo la amenaza de su propia deshumanización si proseguía en sus afanes de insurrección. El llamado al orden es paradójico porque intenta convencer a la plebe (personas sin trabajo, maltratadas socialmente, casi sin derechos políticos) con imágenes de conducta propias de los sectores sociales privilegiados.

Los contradictorios valores asignados a la revuelta demuestran la densidad de la reconstrucción histórica en la novela. Por un lado, existe cierta crítica implícita porque la plebe aparece configurada como una masa altamente manipulable y dispuesta a luchar por los intereses de la Iglesia o de los militares, pero incapaz de sublevarse por sus propios intereses; por otro

lado, la actitud ante la Confederación es ambigua porque el desenlace narrativo evita una abierta insurrección contra el orden político de la Confederación, pero manifiesta voces de protesta. Esta ambivalencia se refuerza porque la beata Brígida se instaure como uno de los símbolos de la sublevación, ella asume y defiende el autoritarismo y el poder de la iglesia. Su masculinización al portar dos pistolas para luchar en las calles contra el invisible enemigo nos remite a una imagen propia del carnaval o mundo al revés. El carnaval es una fiesta de regeneración de la naturaleza y del orden social, donde el desorden y el caos transitorio termina cohesionando los lazos de la comunidad; de la misma manera ocurre con la revuelta narrada. Dado que la novela critica acremente las consecuencias de las sucesivas revoluciones del Perú independiente no podía dejar de condenar y desvirtuar este conato surgido en la ciudad del Cusco.

Este acontecimiento histórico también ha sido recreado por Ricardo Palma en la tradición “El Padre Oroz”, donde nos cuenta que

Los cuzqueños miran con gran devoción una imagen del *Señor de los Temblores*, obsequiada a la ciudad por Carlos V, y que suponen pintada por el pintor de los ángeles. Una mañana empezó a esparcirse por la ciudad el rumor de que la efígie iba a ser robada por emisarios de Santa Cruz para trasladarla a un templo de Bolivia. El pueblo se arremolinó, acudió a la fuerza armada, hubo campanas echadas a vuelo, y para decirlo de una vez, motín en toda forma, con su indispensable consecuencia de muertos y heridos. El agitador de las turbas había sido el santo padre Oroz” (1964: 1083).

Palma ofrece una versión distinta de los acontecimientos donde sí se producen enfrentamientos entre el pueblo y las fuerzas militares con la secuela de muertos y heridos y donde la Iglesia aparece como promotora de la revuelta.

El pueblo, sujeto colectivo y agente principal de la revuelta, no vuelve a tener una presencia significativa en el curso de los acontecimientos de la novela de Aréstegui, estamos todavía muy lejos de las complejas dialécticas entre multitud anónima y ciudad moderna. El Cusco representado queda configurado como mero escenario: se describen calles, iglesias, mercados y monumentos; no obstante, el eje de las acciones se desarrolla principalmente en los espacios privados y cerrados (casas, conventos, etcétera).

La colectividad cusqueña está definida por un pasado glorioso, un presente agobiante y un triste porvenir:

los actuales moradores de la *ciudad sagrada* de los hijos del sol, de la opulenta Cuzco del tiempo del coloniaje, dormían profundamente, cobijados al parecer bajo la gruesa manta de un porvenir triste; sombrío en extremo por el recuerdo de su pasado esplendor ...único que les ha quedado para consolarse en su presente abatimiento (I: 144).

Ciudad sagrada en tiempo de los incas, ciudad rica en el Virreinato, ciudad despreciada en la República. Esta evolución nos remite a una conciencia colectiva que se degrada conforme pasa el tiempo. No debe ser casual que el único personaje indio importante para la trama de la novela sea una mujer muda. Esta ausencia de voz se correlaciona perfectamente con el futuro colectivo del mundo indígena. Aunque todas las escenas de la novela transcurren en el Cusco, no se oye la lengua quechua de los indígenas, salvo contadas ocasiones donde aparece inscrita en el español: “cubierto el descarnado y adolorido cuerpo con una sencilla manta llena de remiendos; con su *lliclla* negra se había hecho una especie de tocado” (158).

Por otro lado, se oye la voz minoritaria de los modernos, sujetos que han viajado al extranjero, apuestan decididamente por el progreso tecnológico, encarnan la voluntad de la civilización occidental y proponen la

abolición de ciertas formas consuetudinarias; así, censuran que en un banquete se haga un ruidoso brindis público: “es no estar a la altura del siglo” (II: 17) y se manifiestan abiertamente contra las costumbres gastronómicas: “esto *de once* es una necedad que no se estila en ninguna parte” (II: 18).

*El Padre Horán* contiene también evidentes tecnologías políticas. El texto se instaura como portavoz de los pobres de la ciudad y del campo, estas voces subalternas se manifiestan abiertamente en la novela y provocan frecuentes comentarios del narrador: “Las quejas de esta clase infeliz no han sido escuchadas jamás sino por ella misma; y sus tristes acentos se apagan, sin hallar otro eco que el que reflejan los negruscos ángulos de sus pobres moradas” (I: 231). Este mérito indudable de la novela se ve opacado por la interpretación que realiza el propio narrador de las acciones de los desposeídos: encuentra en ellas amor y resignación y propone normativamente como modelo de vida decente para los pobres el trabajo y la conformidad (I: 201-202). A pesar de ello, las críticas contra el estado republicano son recurrentes: se condena el opresivo tributo indígena, se denuncia la quiebra de la industria manufacturera local y nacional por el predominio de las importaciones de los textiles ingleses, se rechaza acremente que el Estado tolere la venta de niños indios como sirvientes perpetuos y leve impunemente a los jóvenes y hombres andinos. Todo este juego de denuncias y consolaciones constituye el núcleo típico de la ideología folletinesca, esa socialdemocracia paternalista que brilla en los textos de Sue.

Existe una incipiente conciencia de la posición subordinada sociocultural y políticamente del Cusco en el nuevo orden republicano; sin embargo, la Confederación Peruano Boliviana es considerada perniciosa



porque los militares bolivianos atropellan los derechos de los peruanos y cortejan a sus mujeres quienes además ceden a las modas de vestimenta del vecino país. Además, se sugiere tenuemente un conflicto entre el aimara boliviano y el quechua cusqueño. Por todo ello, existe un rechazo implícito al proyecto de Santa Cruz pese a los evidentes lazos culturales y la conveniencia política para la ciudad del Cusco de dicha confederación.

### 3.2.2.3 La sexualidad imposible: orden sexual y reproducción social

En la novela romántica, la política de las descripciones de los personajes ocupa un papel altamente significativo en la configuración de los recorridos narrativos de los mismos. No sólo la obvia adscripción de rasgos físicos y morales, sino principalmente la representación del cuerpo de los personajes. Aun a riesgo de simplificar los problemas, podemos afirmar que los personajes nobles son descritos principalmente en las dos terceras partes superiores del cuerpo, mientras que los personajes subalternos son descritos principalmente en las zonas inferiores del cuerpo. Por ello, cuando es indispensable referirse a los miembros inferiores de un personaje noble se tiende a la idealización y cuando se describen rostros de personajes subalternos se tiende a la deshumanización.

El mundo representado en esta novela romántica postula la deshumanización del deseo sexual y la divinización del amor casto. Para nuestro análisis nos detendremos en las relaciones entre Wenceslao y Doloritas. Wenceslao, joven abogado, está asociado al mundo urbano occidental; Doloritas, denominada la pastorcita, está asociada a lo indígena.

Ambos figurativizan una unión imposible, su amor no puede realizarse porque las distancias sociales son insalvables.

La familia de Wenceslao se opone a sus deseos porque Doloritas está signada por la pobreza, la ausencia de familia, la oprobiosa marca de ser mujer trabajadora y tener una madre india. Este romance interétnico finaliza con el suicidio del joven abogado. La causa parece ser la vergüenza de Wenceslao al ser abofeteado delante de sus compañeros por su padre. Sin embargo, el propio narrador presenta como explicación global del suicidio la imposibilidad del romance y las voces de los personajes acusan directamente a Doloritas. Es decir, el deseo por el otro étnico sólo puede concluir con la destrucción de ese objeto de deseo y la consiguiente disyunción cultural. Este romance frustrado niega la formalización de uniones interclasistas e interraciales en el discurso literario.

### **3.2.3 *Edgardo o un joven de mi generación: historia, memoria y utopía***

Alejandro Losada (1983) en un notable ensayo de interpretación explica las difíciles vicisitudes de los jóvenes románticos que profesaban el liberalismo político, pero se sentían atrapados entre una oligarquía autoritaria y caudillesca y una masa ignorante pasiva. Los románticos liberales desarrollaron una oposición al gobierno de Echenique señalando la corrupción y la inmoralidad de la consolidación y vivieron un pequeño periodo triunfalista desde 1854, año que comenzó la revolución contra Echenique, hasta 1857, cuando se realiza la disolución de la Convención Nacional. En

estos años, ellos consolidan una retórica revolucionaria ideal y abstracta que nunca podrán aplicar a la realidad social por el desfase entre su ideología y su vivencia del mundo (75- 85). Sostiene Losada, que en esta segunda etapa del romanticismo la producción cultural diseñó un horizonte que intentó articular nuevas relaciones con la elite del poder, con el pueblo, consigo mismas y con la historia (86). Este nuevo mundo estaba caracterizado por la lucha por el progreso, la predestinación de la juventud para realizarla, los grandes héroes que querían emular y los grandes hechos que los esperaban; con estos principios intentan suplantarse a la elite dirigente en el dominio del Estado (89); sin embargo, fracasan porque son incapaces de comprender la dinámica de poder y las estructuras sociales del orden republicano. Este fracaso determina el carácter del campo literario; así con la crisis de 1858 se inicia

una literatura de grupos intelectuales ilustrados que producen su cultura a partir de una relación problemática con la clase dirigente, con el público urbano, con la sociedad tradicional y con la modernidad europea. Será una literatura que tiene por destinatario al propio grupo de intelectuales cuyo problema fundamental es la definición de su propia identidad (120).

Pese a la validez del cuadro general trazado por Losada, no podemos estar de acuerdo con sus rotundas aseveraciones respecto de que las producciones culturales de la época son superficiales socialmente y su negativa a reconocerle mayor importancia a la novela romántica en el Perú (83). A continuación, analizaremos una novela de Luis Benjamín Cisneros.

De todo el conjunto de escritores románticos, Cisneros ocupa una posición paradigmática por dos razones: a) la alta competencia literaria en marcos discursivos como la poesía y la novela, b) su devenir constituye un modelo generacional, su inicial rechazo a las políticas de las elites

gobernantes y su posterior asimilación a las estructuras del poder político (recorre rápidamente el tránsito de los ideales liberales de la juventud al pragmatismo político de la madurez).

*Edgardo o un joven de mi generación* (1864) ha sido casi completamente olvidada por la crítica literaria y los lectores. Novela que se aleja de la visión edulcorada y las cosmovisiones monológicas de *Julia* porque presenta un grupo de personajes más complejos y con múltiples perspectivas de la realidad que se enfrentan continuamente. El contrapunto central se plantea entre Adriana entregada plenamente a un amor que la conduce a la ruptura de normas morales y a la miseria social, y Edgardo escindido entre las ilusiones utópicas y la cruda realidad del amor personal y el amor a la patria.

En la novela asistimos a un caso típico de fijación de la memoria, un constante retorno. La familia de Adriana (madre y hermanas) recuerda al padre fallecido de una manera singular. El padre murió en el hospital por falta de atención médica; como consecuencia de ello, madre e hijas atienden a los enfermos todos los domingos sin contraprestación alguna. Esta repetición sistemática expresa la imposibilidad de separarse del objeto perdido, el trabajo de duelo nunca se inicia porque los sujetos viven y actualizan la pérdida del padre continuamente. Una familia sin padre, una nación sin centro: la analogía está formulada implícitamente y la figura de Adriana y su recorrido narrativo permiten una lectura política de la novela. Por ello, discrepamos de Francesca Denegri (1996) quien considera que las dos novelas de Cisneros remiten principalmente a la forja de una poética de la domesticidad que significaría la renuncia del autor al compromiso político

romántico (37-38). Consideramos que en *Edgardo* los personajes despliegan una acerba crítica contra el orden social e histórico: el amor de Edgardo por Adriana posee la misma naturaleza e intensidad que su amor por la patria y el trágico desenlace constituye un alegato contra el injusto y desnaturalizado orden republicano en el Perú.

Otro aspecto que concita la atención del lector es la explícita vinculación entre la experiencia sexual y la muerte. Adriana, la joven heroína, tiene relaciones sexuales con Edgardo la misma noche que un sacerdote reza sobre el lecho de su madre moribunda:

El demonio sombrío de la fatalidad había permitido esa noche una coincidencia horrible e inverosímil. (...) El mágico relámpago de la tentación había herido su espíritu ante las fervientes súplicas de Edgardo arrodillado a sus pies. Devorada por el dolor, ella misma no podía darse cuenta de la manera cómo a pesar de la sinceridad de sus juramentos y de las energías de sus propósitos, había llegado hasta el delirio del crimen (II: 245).

Como en toda la ficción del siglo XIX, el acto sexual es irrepresentable y se alude a él mediante imágenes alusivas: el relámpago hiriendo el espíritu de la mujer. Las operaciones judicatoras por medio de la adjetivación nos revelan su violento rechazo a las relaciones sexuales premaritales. La inminente muerte de la madre es el castigo divino al pecado de la hija. No obstante, finalmente la madre logra recuperarse de su enfermedad. La novela propone una política de género donde la mujer solo posee su honra para intercambiarla por los bienes del esposo. Por ello, la pérdida de la virginidad antes del matrimonio es “la más cruel desgracia que puede sobrevenir a una familia honrada” (II: 245). Obsérvese que la desventura es colectiva y no personal.

La familia de Adriana está sumida en la pobreza, la petición de matrimonio de Don Julián Arasnegui, viejo artesano con muchos bienes y

riqueza, puede solucionar los problemas económicos y sociales; no obstante, Adriana rechaza la propuesta porque ya mantenía amores clandestinos con Edgardo y finalmente termina casándose con él pese a sus precarios ingresos.

El padre de Edgardo había inculcado en él la idea de patria como de un deber y de una religión, no como de un ente extraño reducido a “un mal gobierno y a una administración desorganizada” (II: 247). Edgardo, joven provinciano, por medio de la transmisión de valores familiares, profesa un cariño hacia su patria que aparece como una entidad abstracta e ideal que trasciende completamente los malos gobiernos que aquejaban la época. A pesar de ello, él desconoce la historia de su país:

El adolescente se había hecho hombre, y su espíritu había sufrido una transformación completa (...) Viviendo en Lima con el contacto de nuevos hombres, de nuevas ideas y de inmensas esferas de actividad, el joven oficial había sentido la pasión de investigar, de saber y comprender (...) Edgardo se propuso conocer detenidamente la historia de su patria (II: 289-90).

Uno de los tantos aportes del romanticismo consiste en diseñar una nueva experiencia de la lectura de ficción: ya no se trata de contemplar admirado o extasiado la perfección de la obra artística, sino vivir la experiencia de una subjetividad ajena que nos ayude a comprender mejor nuestra propia subjetividad y sus relaciones con el mundo. A diferencia de otras literaturas<sup>81</sup>, en las novelas románticas peruanas no es frecuente la representación de la lectura de los personajes principales como elemento decisivo en la conformación de su identidad; no obstante, encontramos una notable excepción en la novela que estamos analizando.

---

<sup>81</sup> Existe una breve pero certera aproximación a dicho problema en la literatura argentina en el artículo de Graciela Batticuore “Las lectoras y las novelas” (1998).

“En las sencillas narraciones de Garcilaso y en los cuadros coloridos de Robertson y Prescott, el joven oficial contempló abismado la noble y gloriosa civilización de los Incas (...) nacida de sí misma como la luz de la nada” (II: 290). La conformación de la identidad individual se produce simultáneamente con la re-creación de la identidad social, la continuidad histórica o la permanencia a lo largo del tiempo y del espacio encuentra en los incas un momento originario y fundacional. Este pasado que se actualiza por la lectura no deja de poseer estructuras jerárquicas, calificar de “sencillas narraciones” la obra de Garcilaso revela cierto desdén hacia ella. Cabe anotar la paradoja de que Edgardo conoce y valora el pasado inca, su pasado histórico, por medio de las reconstrucciones de historiadores extranjeros. Aunque hay admiración, no hay identificación plena con ese pasado. Obsérvese la diferencia cuando se alude al periodo de la conquista:

Admirando las proezas titánicas de los hombres que trajeron al Perú la bandera conquistadora, cuya raza forma hoy el elemento más activo, más ilustrado y más civilizador de nuestra nacionalidad, Edgardo lloró y comprendió el estupor de la raza primitiva al ver en un solo día destruido el imperio, degollado sus reyes, condenada su religión, derribados sus altares, perdidos sus dioses, y cuya conciencia (...) cayó, en medio de este cataclismo universal, desquiciada, aturrida y espantada como en el caos del vacío (II: 290).

Párrafo ambiguo y contradictorio, el sujeto que lee se identifica con los españoles y le asigna a esa comunidad étnica la primacía en la constitución sociocultural de la nación; no obstante, no deja de conmoverse por la derrota y aniquilación del mundo andino. Por otra parte, implícitamente se está negando la posibilidad de que los sujetos andinos participen activamente en la conformación de la nueva nacionalidad. En esta síntesis de la historia peruana, el texto continúa:

La gloriosa epopeya de la revolución de la independencia infundió en su alma el amor sagrado de las glorias del Perú y de América. Edgardo vio en esa epopeya, no la resurrección exclusiva de la nacionalidad india, sino la aparición de una nacionalidad moderna, engendrada por los elementos simpáticos de dos razas llenas de bellas cualidades y de nobles tradiciones (II: 291).

La independencia es el crisol del mestizaje y de la nacionalidad moderna, curiosa formulación del ideal republicano donde la cultura criolla y la andina aparecen como fuentes de valores y tradiciones que se amalgaman sin conflicto. Un aspecto que demuestra la utilización de marcos discursivos literarios para leer la historia es la calificación de “epopeya”. Esta circunstancia se verá consolidada con la siguiente descripción del narrador:

El joven oficial devoraba las páginas (...) no solo con la meditación con que se lee la historia sino con el fuego santo con que se lee un poema. Bolívar y San Martín eran para él dos gigantes incommensurables, dos guerreros homéricos, dos espíritus de los antiguos tiempos reaparecidos en los tiempos modernos para llenar una visión providencial en el Nuevo Mundo (II: 291).

Ese fuego sagrado que se exige al lector de la poesía ha embargado el espíritu de Edgardo, quien empieza a leer la historia como si fuera literatura. Nótese la importancia asignada a las figuras individuales como motor de la historia y el carácter providencial que asumen: curiosa mezcla de individualismo romántico y cristianismo mesiánico. Ante este glorioso pasado reconstruido, las miserias del presente se hacen más evidentes:

El torbellino de los hombres y de la historia contemporánea pasó a sus ojos como un vértigo. Edgardo no vio en él sino el encadenamiento fatal de los malos gobiernos engendrando las revoluciones, y de las revoluciones engendrando malos gobiernos. Ante esa serie de poderos efimeros nacidos de un tumulto popular, de un motín de cuartel o de una legalidad siempre dudosa (...) su corazón sufrió de desesperación y de impotencia (II: 291).

La reconstrucción de la historia ha concluido creando en el lector un estado de angustia y dolor, el aciago final contrasta con los gloriosos orígenes



y las diversas gestas extraordinarias. Se ha formalizado “la realización del sueño ilustrado, a través del ejercicio de la lectura y la escritura interpretativa” (Batticuore, 1998:469). En el caso de Edgardo, el sueño se transforma en pesadilla porque él no se convierte en un sujeto con la competencia y el saber necesario para transformar su país, sino en un sujeto que se desubjetiviza de su presente chato y miserable y se inscribe en la subjetividad ajena de los héroes militares. Renuncia a su miserable historia para escribir la Historia, el retrato de Salaverry que se encontraba frente al lecho simboliza los elementos ajenos que se inscriben en el sujeto para intentar alcanzar la gloria personal y la regeneración de la patria. Las lecturas siguen jugando un papel relevante en la re-creación del nuevo Edgardo: lee una historia de la Revolución Francesa que le enseña los principios rectores de la democracia liberal y lee poesía que exalta aún más su espíritu (II: 293). Finalmente, “un soplo de ambición pasó por su ser, y su corazón se inflamó como una hoguera” (II: 299); por ello, intentó destacar de modo excepcional en la batalla de La Palma donde lucha con denuedo en las filas de Echenique, pero es finalmente herido de gravedad y muere pocas horas después.

Como Quijote, como Madame Bovary, el joven provinciano deslumbrado por sus lecturas ha querido convertirse en uno de los héroes de sus libros y solo ha encontrado la muerte. Subjetividad protésica porque la percepción de estar excluido de la Historia, lo incita a integrar a su primigenia subjetividad retratos y memorias ajenos, deseos de otros, extrañas tareas heroicas. Además, las excesivas lecturas operan como una gigantesca prótesis que termina devorando el cuerpo propio e imponiendo percepciones y sensaciones que lo conducirán a la muerte.

Esta novela alegoriza el fracaso de la generación romántica por repensar la historia del Perú por medio de la lectura; la transformación anhelada no es solo una utopía política, sino la imposible acción del Libro sobre la realidad. El triunfo de la realidad provoca la desaparición de los ideales liberales de esta generación. Podemos aventurar una explicación adicional: un sujeto sin memoria propia no puede transformar la historia porque no tiene raíces desde las cuales modificar el futuro.

### **3.3 LA ENCICLOPEDIA DE LAS SENSIBILIDADES. EL DIVINO AMOR Y LA REPRIMIDA SEXUALIDAD**

En *el Mercurio Peruano* (1791-1795) se intensificó la preocupación por las características sociales de la mujer y se multiplicaron las representaciones de la condición femenina y de las relaciones familiares y domésticas. Todo ello era parte de una tecnología social que criticaba acremente el presente y proponía una nueva función y un nuevo lugar para la mujer. La nueva concepción masculina incidía en dos aspectos parcialmente contradictorios: la instauración de la mujer como sujeto de conocimiento y la reclusión de la mujer en el ámbito privado. Por ello, la ilustración peruana produjo una nueva visión de la mujer como sujeto cognoscitivo capaz de discernimiento y agente de la escritura y la lectura, pero pervivieron representaciones tradicionales donde la mujer vivía excluida de los fueros de la razón.

En las alegorías de los textos literarios<sup>82</sup>, las mujeres limeñas aparecen configuradas como mujeres débiles, vanidosas, infieles, dependientes de sus esclavas, enemigas del trabajo doméstico y la crianza de los hijos. El *Mercurio Peruano* alentó un debate sobre las características de la familia limeña. En este a través de la sátira y desde dos perspectivas (masculina y femenina) aunque no necesariamente de dos sujetos, se movilizaron un conjunto de imágenes, estereotipos, normas y transgresiones que nos proporcionan valiosa información sobre la vida íntima de la familia limeña y de los imaginarios que permitían conceptualizar las prácticas diferenciadas de varones y mujeres. Los estereotipos complementarios de “varón trabajador” y “mujer derrochadora” ya operaban en la mentalidad de los limeños del siglo XVIII. En algunos textos, la mujer aparece formalizada de manera ambigua, se valoran sus habilidades en el manejo de su cuerpo y su capacidad para las frívolas reuniones sociales; pero se lamentan sus desbocadas inclinaciones hacia los placeres, las fiestas y los juegos, por sus repercusiones económicas en el hogar. Se pone en evidencia la incomunicación entre las áreas de acción de los varones y las vicisitudes del hogar; sin embargo, la mujer aparece como la última víctima de las frustraciones y derrotas de los varones en la esfera pública. Para la mujer limeña del siglo XVIII, era más grave la incapacidad del hombre de ser un buen proveedor de recursos económicos que su infidelidad.

Por otro lado, en las diversas narraciones se observa que las mujeres se apropiaron de un discurso propio de la esfera pública (la libertad y la democracia) y lo desplazaron a la esfera familiar y privada. Un nuevo

---

<sup>82</sup> Puede consultarse un análisis más extenso de este aspecto en "La intimidad destapada: la representación de la mujer en el *Mercurio Peruano* (1791-1795)" (Velázquez Castro, 2001a).

planteamiento de los principios de autoridad y participación pública se convierte también en una modificación en las relaciones internas de la familia. Es interesante anotar que en el *Mercurio Peruano* las fronteras de la familia no están definidas claramente: lo privado no puede evitar la interferencia de lo público. La mujer no se define exclusivamente como madre porque aún no se había producido la consolidación de la familia burguesa, donde la mujer pierde espacio social y se ve recluida, literalmente, al hogar y al cuidado de los niños.

En todo Occidente, el siglo XIX es el siglo de las mujeres. Ellas se convierten en objeto de representación de los discursos (literarios, religiosos, políticos, médicos, etcétera) y en sujetos peligrosos y fascinantes que deben ser regulados, vigilados y castigados mediante diversas biotecnologías. Es el periodo en el que se instala la conciencia burguesa de la domesticidad y la feminidad del hogar: la mujer es la divinidad del santuario doméstico; simultáneamente, las mujeres ilustradas empiezan a perder los espacios sociales y políticos conquistados en la Ilustración, pero hacia mediados del siglo y cada vez con mayor fuerza y número, otra generación de mujeres escritoras buscará la libertad, la autodeterminación y la felicidad desde una perspectiva femenina.

Stéphane Michaud (1993) plantea como hipótesis explicativa que la abundante circulación del signo mujer en todos los campos decimonónicos se explica por la fuerza de las imágenes: “la mujer es imaginaria. Ídolo fascina al siglo” (135). El imaginario social mediante sus diversos universos semióticos configura a la mujer como madona, ángel o demonio, pero siempre madre, ora del mal, ora del bien. La literatura también participa en estas estrategias

de fijación: en cientos de narraciones la mujer que es víctima aparece como culpable o responsable de su desgracia y su voz se hace ininteligible (140). En el romanticismo, ya sea como inocentes seducidas o devoradoras de hombres, siempre reflejan los más íntimos sueños masculinos (141). Por ello,

La sociedad admite solo a las mujeres que han renunciado a toda aspiración de realización personal: en el hogar, como esposa y madre, es digna de todo respeto y el modelo será preconizado desde las páginas literarias (Michaud, 1993: 146).

Estas hegemónicas imágenes de la mujer que finalmente remiten a los viejos arquetipos cristianos de la Eva pecadora y de María maternal no deben hacernos olvidar las prácticas sociales de las mujeres que, entre la osadía y la prudencia, intentan construirse como sujetos autónomos con sus propios fines y sueños. Las nuevas perspectivas de los estudios de género cuestionan abiertamente la adscripción exclusiva y correlativa de lo privado y lo público con lo femenino y lo masculino. En el siglo XIX los flujos, los umbrales móviles y los desplazamientos son frecuentes entre estos diversos ámbitos. Muchas mujeres como lectoras y escritoras participan activamente en la construcción de un nuevo papel para la mujer ilustrada y culta: intersecar las dimensiones de lo privado y lo público, difuminando sus fronteras y reconstruyendo sus jerarquías. Por ello, discrepamos de Isabelle Tauzin, quien plantea que después de 1850 las mujeres se retiraron de la vida pública y por veinte años vivieron un periodo de formación y aprendizaje para la escritura literaria. Aunque es evidente que el patrón de la familia burguesa que recluía a la mujer al ámbito privado se fue asentando hacia mediados de siglo, creemos que con la hegemonía del Romanticismo y la expansión de la prensa popular, la mujer obtuvo directa o indirectamente

diversos espacios de enunciación ya que no solo fue lectora, sino también productora de textos.

Una figura muy gráfica de estas intersecciones entre lo privado y lo público es el balcón limeño, presente en muchas novelas del periodo, espacio donde las mujeres todavía dentro de los límites de la casa ingresaban e interactuaban por medio de la vista y la palabra con el espacio público de la ciudad.

En el siglo XIX, el corazón no es solo un órgano físico, sino que adquiere la relevancia del centro de la identidad femenina: la sensibilidad, las emociones, los impulsos empiezan a ser percibidos –por médicos y antropólogos– como condiciones indispensables para el funcionamiento de la sociedad; paralelamente, en las sociedades cristianas se incrementa drásticamente la devoción al Sagrado Corazón (Knibiehler, 1993:15). La mujer enciende el amor en el varón mediante su pureza y su cuerpo. La sexualidad femenina es configurada desde diversos discursos, principalmente, moralistas, religiosos, médicos e higienistas. El cuerpo de la mujer es configurado por la ropa: el corsé resalta los pechos y las caderas como metonimias de las funciones reproductoras; sin embargo, la fantasía romántica sueña con la mujer inmaterial, ingrávida, delicada y pálida. En términos generales, se incrementa abundantemente la oferta de vestimenta para la mujer y específicamente de la ropa interior femenina (Knibiehler, 1993:16-19). Desde la medicina, la mujer es fundamentalmente un sujeto que permite la reproducción porque es portadora del feto; en la era victoriana, el embarazo se vuelve tabú. El control médico sobre el parto se impone plenamente en el siglo XIX y paralelamente la concepción de que la mujer es

una perpetua enferma y posee una constitución muy débil. Sin embargo, las voces más lucidas advertían que eran las penas, las decepciones, las formas de socialización las verdaderas causantes del mayor número de mortalidad femenina (20-25).

La sexualidad de la mujer es un tema evitado abiertamente. Se alude recurrentemente a la frigidez natural de la mujer, se cree que la mujer embarazada y la que amamanta no deben tener sexo, se instala la muñeca como un bebé asexuado que educa en la futura función materna, la virginidad es una garantía para el futuro esposo, la mujer casada no disfruta de una sexualidad plena porque los varones controlan las formas y las frecuencias de los actos sexuales (28-31). Todo esto constituye un conjunto de biotecnologías que regula el funcionamiento de la sexualidad del cuerpo femenino. Sin embargo, no todo es represivo, el baile ya sea en las cuadrillas o en el íntimo vals permiten el roce de los cuerpos y claras alegorías al encuentro sexual (32). El erotismo femenino es todavía un horizonte lejano en estas condiciones y, obviamente, las novelas del periodo formalizan estas contradicciones, temores y deseos de las mujeres en mayor o menor medida.

*Julia o escenas de la vida en Lima* (1860), novela de Luis Benjamín Cisneros, constituye la primera enciclopedia de las sensibilidades en el campo literario romántico peruano. Un manual de buenas virtudes que debe guiar a la sociedad y formaliza una tecnología de género que será la norma vigente en el imaginario del siglo XIX y parte del XX. Aunque es un alegato contra el lujo y la hipocresía de las normas sociales urbanas, su final feliz y su evidente dependencia de los relatos románticos canónicos la han colocado como la novela modélica del romanticismo peruano. Sin desconocer su

importancia, hemos preferido analizar otras tres novelas, una de ellas escrita por una mujer.

### **3.3.1 *Un amor desgraciado* (1868): la mujer entre el destino y la libertad**

Carolina Freyre de Jaimes (Tacna, 1844- Buenos Aires, 1916) publicó sus primeros versos en 1858 en *La Bella Tacneña*. Colaboró en *El Correo del Perú* (1872-1875), *La Patria* (1872) y *La Revista de Lima* (1873). Con la escritora argentina Juana Manuela Gorriti, fundó *El Álbum* (1874) y fue socia del *Club Literario de Lima* en cuyo local pronunció un discurso sobre Flora Tristán que es el primer estudio crítico sobre la escritora. Por la Guerra con Chile, viajó a Bolivia y luego a Buenos Aires, ciudad en la que se dedicó a la docencia (Tauro, *Enciclopedia Ilustrada del Perú*, VII: 1009). Al momento de mencionar su producción literaria, se equivoca Tauro cuando califica *Un amor desgraciado* (1868) de obra dramática. Por otro lado, Francesca Denegri realiza un agudo análisis del discurso de Freyre sobre Tristán y revela cómo en este se manifiestan las contradicciones ideológicas de la primera generación de intelectuales mujeres. El discurso de Freyre termina condenando el socialismo y el feminismo de Tristán y elogiando el hogar y el matrimonio como los espacios y la actividad central de la mujer: una biotecnología que respondía a los patrones hegemónicos que adscribían a la mujer a la esfera privada y su escritura quedaba restringida a la exaltación de sentimientos puros y castos (Denegri, 1996: 46 y ss.).

En este apartado queremos presentar brevemente una novela de Freyre que se ajusta a los patrones formales e ideológicos del género folletín



y que fue publicada en Tacna en 1868 y posteriormente en *La Bella Limeña* (1872). El título y el prospecto de este periódico remiten directamente a los códigos propios del romanticismo que construye una mujer idealizada por la mirada masculina, pero simultáneamente representativa de una idiosincrasia y un espacio determinados. En este texto leemos que

La *Bella Limeña* abre sus columnas á cuantas composiciones literarias de mérito se le envíen; se entiende, no de esa literatura atea que ha venido carcomiendo las bases de las antiguas sociedades, sino de esa literatura cristiana que eleva el sentimiento popular, pacifica las costumbres y ennoblece los sentimientos del corazón (I: 1).

No se trata solo de una filiación religiosa, sino de una concepción de la literatura que incide en su capacidad de construir sensibilidades y prácticas acordes a una república cristiana y cívica. Además, subyace la idea de que el ingreso a la lectura de los sectores populares los “eleva”, los socializa y educa en los valores establecidos por la elite letrada.

No obstante lo anterior, encontramos en esta revista imágenes contradictorias de la mujer y de su posición en el mercado lector y en el imaginario. Hay una publicidad recurrente que ofrece novelas bajo el siguiente aviso:

las unicas que puede leer con agrado las señoras y señoritas, las que vienen por todos los vapores (...) Son las ultimas que se publican en España, y se reparten por entregas á domicilio ó se venden ya encuadernadas en el mismo establecimiento.

Además de volver a probar la presencia de las novelas por entregas en el mercado limeño, se manifiesta una velada censura que deja de lado lo que podría desagradar a una “supuesta sensibilidad femenina” construida principalmente por el imaginario masculino. En contraposición a esta visión tutelar de las lecturas de las mujeres, algunos textos apuestan decididamente por una mujer moderna con capacidades de agencia, conocimiento e incluso

iniciativa en los afectos. En un artículo de Faustina S. de Melgar titulado “La frivolidad (estudio social sobre la mujer)” se fundamenta la tesis de que la mujer debe conocerse y educarse para mantener su reinado en el hogar, es decir, la ilustración de la mujer como táctica para preservar su posición en el espacio privado: “si no sabe una palabra de historia, ni de geografía, ni de literatura, ni de política, ni de nada serio, si solo puede ocuparse de frivolidades y de crítica que odia por lo general el hombre ¿como quiere mantenerle á su lado?” (VI: 42-43). Sin discusión, la colaboradora con ideas más avanzadas es Adriana<sup>83</sup> y su texto más osado es el breve relato “Nurerdin” que emplea la estrategia del dato escondido y construye su sentido desde el deseo femenino que se manifiesta abiertamente hacia un sujeto desconocido. Todos los indicios apuntan a un varón, pero finalmente se trata de un perro. Este subversivo texto exhibe los deseos y las tensiones de una voz femenina que, sometida a la mirada patriarcal, la burla mediante la ambigüedad del lenguaje y el recurso del humor<sup>84</sup>.

En *La Bella Limeña*, espacio de conflictivas imágenes y diversas tecnologías sociales orientadas a la mujer, encontramos la publicación de *Un amor desgraciado* de Carolina Freyres. En un reciente artículo, Esther Castañeda y Elizabeth Toguchi (2003) trazan una primera aproximación crítica a esta novela

La novela de Freire (sic) aparece en los primeros números concitando el interés del auditorio a juicio de la prensa. La trama y el tratamiento de la misma caracterizan la narrativa romántica: la historia de un amor amenazado por la codicia paterna y por las vicisitudes de un activismo

---

<sup>83</sup> Sin lugar a dudas, la escritora arequipeña Adriana Buendía, que residió en Lima muchos años, fue amiga de Juana Manuela Gorriti y colaboró asiduamente en *La Alborada*, *El Correo del Perú* y en *La Bella Limeña* (Elvira García y García, 1925: 68). Hemos podido comprobar que también publicó tres poemas en *El Perú Ilustrado* entre 1889-1892.

<sup>84</sup> Este texto merece un detenido análisis que no podemos realizar porque escapa abiertamente al género novela privilegiado en esta tesis.

político, finalmente la muerte del joven exiliado y el ingreso de la protagonista a un convento se adecuan al título de la novela. Narrada en primera persona con un esquema epistolar, reúne tópicos como las deudas del padre ante el cruel pretendiente, el campo enfrentado a la ciudad, la descripción de los recintos secretos dignos de una novela gótica, etc. (Castañeda y Toguchi, 2003: 113).

*Un amor desgraciado* había sido publicado anteriormente en Tacna en 1868 (Varillas, 1992: 226). Aparece en *La Bella Limeña* de la siguiente manera: I: 3- 4; II: 11-12; III: 19-20, IV: 27. Como la mayoría de los textos de la época es una *nouvelle* por su extensión y está claramente enmarcada en los códigos románticos folletinescos.

El texto establece un narratario fuera de la diégesis: Anita. El narrador de la historia escribe la historia de su vida porque se lo prometió a Anita, quien aparece invocada constantemente en la narración. Este recurso formal ya revela cierta competencia en el plano del discurso que no es muy frecuente en los textos de la época.

El texto construye sus sentidos fundamentalmente por medio de oposiciones: provincia/ciudad, amor casto/erotismo, nobleza/villanía, pobreza/riqueza, viejo/joven y destino/libertad.

El tópico de la provincia como espacio de armonía entre el hombre y la naturaleza y el refugio adecuado frente al vértigo de la ciudad aparece completamente subvertido. Nuestra heroína está más cerca de Madame Bovary o Ana Karenina que de las musas que poblaban las novelas románticas ortodoxas.

Tu no sabes Anita lo que es la vida de provincia, vida monótona y sin atractivos, donde el hastío se apodera del corazón que encuentra estrecho el círculo donde gravita (...) donde se marchitan las ilusiones y donde la inteligencia parece adormecerse a falta de luz y del esplendor de la vida social (I: 3).

Después de abandonar el colegio por orden del padre, ella vuelve a casa. Posteriormente, en una noche es presentada a unas señoras y al Padre Ambrosio, de blondos cabellos, quien rápidamente se convierte en objeto de deseo de la protagonista. Los cabellos rubios aparecerán en varias novelas peruanas de la época como metonimia de lo europeo: el anhelado y deseado enlace con varones o mujeres de cabellos rubios remite al deseo de las elites de propiciar la inmigración europea y los casamientos de criollos y europeos. El amor se instala por los ojos, “yo me complacia en adorar esa imagen hechicera, la primera que habia despertado mi corazon esa sensación encantadora (...) y divina que llaman amor” (I: 3). No hay duda de que esta configuración del sentimiento amoroso se ajusta al código romántico en su fuerza, misterio y trascendencia. Por ello, la protagonista valida su perturbación aludiendo a la probable experiencia de su narratario, así le dice “si tu corazon de virgen se ha embriagado con el seductor recuerdo de un hombre, podrás comprenderme” (I: 3).

Posteriormente, se produce un encuentro casual entre Carlos y ella, él se ha quedado a vivir en una zona apartada de la casa. Este encuentro consolida la relación amorosa, la cual queda formalizada cuando él le pide una flor como prenda. El sujeto masculino de la historia posee los rasgos del héroe romántico: se autodenomina proscrito, sin patria, sin ley. Hay un misterio sobre su persona que el devenir narrativo revelará, pero que incrementa la atracción de la joven protagonista. Ella queda en visitarlo, pero no puede cumplir con su palabra por una prohibición del padre. Días después escucha una canción en la que él se lamenta porque la amiga que le prometió amistad no lo visita. Así, ella se ve sometida a dos presiones: a) la prohibición

del padre: que nadie visite el pabellón de la izquierda donde se aloja el misterioso huésped y b) el deseo de reencontrarse con él.

Hasta aquí se plantea el problema propio de los cuentos populares: el protagonista recibe una prohibición y posteriormente transgrede la prohibición. En la transición de un estado a otro, la secuencia narrativa inicia otro tema típico: el agresor intenta obtener noticias y posteriormente recibe informaciones sobre su víctima. El agresor o el oponente de la pareja de protagonistas es Fabián, hombre viejo y rico que pretende a la bella joven. Fabián posee el compromiso del padre (auxiliar del oponente) de celebrar matrimonio con ella porque él salvó al padre de las deudas de juego y de la infamia pública.

Fabián la presiona a ella para obtener su consentimiento, amenaza con arruinar al padre y provocar su deshonor o muerte y denunciar a Carlos. Esto configura otra función típica de los relatos populares: el agresor intenta apoderarse de su víctima, en este caso mediante el chantaje o amenazando sus objetos de deseo (Carlos) o sus vínculos familiares (padre).

Fabián sabe que Carlos es conspirador, está condenado a muerte y, por ello, está refugiado en la casa. Ese saber consolida el poder económico que posee y su situación de dominio sobre el padre. Ante esto, la protagonista se siente indignada y su discurso alude al subalterno como límite: “humillada porque ese hombre había comprado mi vida, como se compra á una miserable esclava” (II: 11-12). El límite de lo abyecto es la percepción de ser tratada como una esclava, un objeto sin autonomía ni voluntad.

Desarrollados los dos hilos de la trama en forma consecutiva, ahora sí empiezan a conjugarse. Debido al chantaje de Fabián, ella se atreve a romper la prohibición y visita a Carlos. Una vez juntos, ella le propone a él que huya para que se salve de las amenazas, ella está dispuesta a asumir su destino. Él la convence de huir juntos, luego de declararse mutuo amor, él se compromete a casarse con ella a la brevedad. En este diálogo amoroso aparece la biotecnología del amor/matrimonio de manera evidente en la réplica de ella: “es decir que me proponeis una fuga, (...) que abandone á mi padre, que lo olvide todo, que me deshonoré” (III: 19). El deshonor se obtiene si la mujer fuga con el varón sin un vínculo social público como el matrimonio. Perdida su honra, su calidad de mujer está lesionada irreversiblemente. Finalmente, él logra convencerla, pero la propia narración frustrará esta posibilidad que no solo es socialmente inaceptable, sino simbólicamente imposible. Existe un claro anticipo en el texto del desenlace: “pero ya no habia remedio, la fatalidad se cernia sobre nuestras cabezas y estabamos condenados por el destino, por un destino inexorable y terrible” (III: 19).

Cuando la pareja pretende huir, son avistados por Fabián y otros miembros del pueblo. Carlos, acorralado, dispara contra Fabián y lo hiere de muerte, ella se desmaya. El desenlace está cantado: Carlos es condenado a muerte y ella se hace monja.

El padre, desocultando su verdadera esencia moral, le propone que se case con el moribundo para que herede su fortuna; ella no acepta y queda profundamente desengañada del mundo. Este motivo refuerza la calidad de auxiliar del agresor del propio padre.

No hay prácticamente descripciones o referencias espaciales: estamos ante una historia indeterminada espacialmente, tampoco hay mayores alusiones temporales. Sin embargo, todo el texto posee aires españoles: el nombre del protagonista masculino (Carlos de Ordóñez), la conspiración contra el rey, la alusión a maravedíes.

En el plano del discurso, estamos ante un narrador de carácter autodiegético que narra una escena capital de su vida desde una posición de serenidad y madurez reforzada por su calidad de monja. Este narrador aparece colocado en un tiempo ulterior con relación a la historia que relata. Hay escasas superposiciones temporales entre el narrador y el protagonista, una de ellas es la pregunta retórica dirigida desde el aquí y el ahora al narratario (Anita) respecto de sus experiencias amorosas. Esta distancia entre el pasado de la historia y el presente de la narración genera en este caso una distancia ideológica: el sujeto que recuerda en el presente (la monja) recuerda con cierta benevolencia pero también con cierta distancia crítica a la joven enamorada que fue. La focalización es omnisciente y deriva de la situación de ulterioridad en que se encuentra el narrador.

Esta novela escrita por una mujer se inscribe abiertamente en los códigos folletinescos (personajes estereotipados, amores imposibles, desenlace abrupto y trágico, escritura melodramática, postergaciones del suspenso asociadas a las segmentaciones) y revela posiciones ideológicas conservadoras (moral y socialmente) propias de la trama folletinesca. Podemos concluir que este texto es una prueba indubitable de la imaginación colonizada y que seguramente tiene como hipotexto, desconocido por

nosotros, a una o a varias de las novelas de folletín europeas que seguramente la autora leyó con fervor.

### 3.3.2 *Dorila* (1871) o la exploración de la naturaleza social de lo privado

Rosendo Melo (Lima, 1847-1915?<sup>85</sup>) estudió en el Colegio Militar y Naval y se desempeñó como guardiamarina y piloto de la marina. Participó en los combates navales contra España y Chile, se dedicó también al estudio de la historia naval peruana, la geografía de la costa peruana y a la hidrografía peruana (Tauro, 2001: X, 1647-8). Publicó en su juventud dos novelas: *El destino* (Valparaíso, 1870) y *Dorila. Bosquejos del natural* (Lima, 1871).

Después de una “Introducción” dividida en tres apartados, *Dorila* se divide en diez capítulos: “La orfandad”, “La timidez”, “La tertulia”, “Mas combustible”, “El incendio”, “Espejismo del siniestro”, “La locura”, “Interregno”, “Sección epistolar”, “Misiva del protagonista”. A la vez, cada capítulo está subdividido en subcapítulos o capitulillos, indicados en números romanos; los mismos que están segmentados en secuencias.

En este apartado estudiaremos algunos aspectos de los mundos representados (imagen de la mujer y las retóricas del amor, perspectivas criollas y deshumanización de subalternos, marginalidad e imposturas como críticas sociales, oralidad urbana y dialéctica entre lo privado y lo público) y una presentación genérica de los aspectos centrales del plano del discurso.

---

<sup>85</sup> Tauro da como fecha de su muerte 1915, Varillas Montenegro, 1919.



### 3.3.2.1 Temor y deseo: las retóricas del amor masculino

La configuración de la mujer es uno de los signos catalizadores del discurso y ese signo mujer es fundamentalmente perturbador. La mujer es, más allá de ciertos velos, concebida con frecuencia como esencialmente monstruosa. Veamos si no que se dice del personaje Etelvina: “no podía tolerar resignada que yo aventajase á su hijo Octavio. No era preciso tanto para ser odiado de esa mujer monstruo” (47). Se tiende inclusive, en circunstancias específicas, a la animalización de la mujer: “Etelvina furiosa como una hiena, gritaba” (51).

El personaje central, Modesto Luzán, aun ante su objeto de deseo, Dorila, concibe la relación de proximidad como una relación en la que el sujeto masculino debe domar/dominar al sujeto femenino: “por domarla podía muy bien sacrificarse un porvenir: por desdeñar en seguida sus favores, cien fortunas y mil vidas” (68). En todo caso, el objeto femenino es prefigurado como ambiguo, en tanto encierra en él categorías disímiles: atrae, pero también genera rechazo, seduce y atemoriza, es amado y odiado.

Amar cuando el deber nos impone el ódio.  
 Porque yo amo, si, amo aunque quiera ver en el sentimiento que me inspira Dorila la rabiosa exigencia del orgullo herido.  
 Cuando ayer me decia Faustina que veré mañana á ese hechicero demonio (77).

Esta última adjetivación se inscribe en lo que sostiene Peter Gay en *La educación de los sentidos* al estudiar las cosmovisiones del siglo XVIII y el XIX: “Cuando atribuyeron a las mujeres características confusas y contradictorias, los hombres se percataron, para su propio asombro de que la mujer era a la vez tímida y amenazadora, deseable y atemorizante” (I: 160).

En otro ámbito de la narración, también se puede verificar esto en un discurso enunciado por un sujeto subalterno. Es a partir de este espacio de

enunciación que se teje su discurso. Se dice al hablar de D. Calixto: “es cosa sabida (...) que quemaba incienso en aras de esas sílfides de Piura que nosotros miramos con tanto miedo como deseo” (188). Se podría postular que cuando se trata de un sujeto subalterno o cuando en general se acentúan las diferencias económicas o de inserción en lo social, las características de potencial ambigüedad (atracción/repulsión) se hacen más evidentes.

El papel de la mujer es preponderante en la instauración del devenir del sujeto masculino, esto fundamentalmente vía el espacio de lo privado y de la domesticidad. D. Felipe dice:

Yo no sé por qué, siempre que hay una existencia frustrada, hay á su lado una mala mujer. ¿Será por la misma razón que al lado del hombre feliz hay una de esas hadas del hogar, trasuntos dignos de los espíritus celestes? (39).

Las características que en general se asocian con los elementos positivos en la mujer son vía una proximidad con lo divino, lo sacro, lo de arriba, mientras que las que se asocian con lo negativo son vía lo demoníaco, lo de abajo. Se podría establecer que aquellas donde predomina lo positivo son asociadas con las “hadas”, mientras que en las que su marca central es asociada con lo negativo se les adscribiría a la categoría de “brujas”. Dentro de esta ambigüedad propia de la mujer, esta puede disfrazarse de virtud para instaurar el vicio, seducir para lograr vía la manipulación que su otro, el hombre, ceda. Dice D. Felipe: “Yo hubiera muerto al lado de ese cadáver sin la solicitud de Faustina: el vicio sabe, cuando le conviene, parodiar la virtud: tal vez ha tomado del cocodrilo sus amaños” (39). Se instaura así el estatuto del engaño.

El espacio de lo interior es el espacio de la mujer. El espacio de lo privado es donde lo íntimo, vía ella, se instaura. En general, el diálogo interior

cobra importancia en la novela en la medida en que el espacio doméstico se vuelve el centro en que se despliega el tejido de la vida social, nucleada en un grupo que establece relaciones que interactúan a través de los mismos códigos. El diálogo de mujeres, mayoritariamente, prefigura un aire de convivencia y complicidad. Cabe destacar a ese nivel un diálogo entre Dorila y una amiga suya, Alicia, donde el discurso deja marcas textuales como el diminutivo con que Dorila llama a su amiga: Yci. Esto es significativo porque marca la proximidad que se verá reforzada cuando la una le pida a la otra: “Mira, desabróchame: me vestiré” (82). Se infiere claramente de esto que la intimidad entre mujeres puede llegar al punto de mostrar precisamente aquello de íntimo que se oculta tras los vestidos, tras los velos que es el atuendo de lo exterior.

El espacio privado es también el ámbito en el que la mujer, configurada dentro de los códigos de la moral y la virtud, se abre al espacio de la fantasía y se solaza libre en sus pensamientos: “A principios de aquella misma noche, Dorila se hallaba sola en el salón de la casa” (100), “Se veía en ella el olvido de las conveniencias sociales” (101). En este contexto específico, el fantaseo se presume amatorio y, en última instancia, erótico. De eso se trataría cuando se dice: “íntima borrasca”, lo erótico; “esos bahídos del espíritu”, lo amatorio. Pero aún en esto se introduce un elemento que los mediatiza: lo sacro, la moral. Así: “soplos de pureza velaban, tras cierto barniz de hielo, las huellas visibles de” esa borrasca (101). Toda la escena descrita parecería reflejar los sentimientos/ sensaciones contradictorios que atraviesan a Dorila, pero a la vez formalizarían el refrenamiento que tendrían en la época vía los códigos morales y religiosos, las mujeres. Es por esto que tratarían de sublimarse vía

la “virtud”: “En estos momentos su rostro, bello como el deseo satisfecho, dibujaba, (...), raudales de pasión entre cuyos oleajes se alcanzaban á distinguir jirones de virtud” (101).

La retórica amatoria se hallaría imbricada a la retórica religiosa. El culto de la fe y el culto amatorio reposarían sobre la misma viga ideológica. Así se dice de Dorila y Modesto: “estas miradas, estas sonrisas tenían algo de la elevada intimidad que es de suponerse en los espíritus puros, forman su coro de cánticos en alabanza a Dios” (102, 103). Y Teodequilda escribe, dentro del estatuto del engaño a Modesto: “ “Modesto” : ¿Por qué se ceba la desgracia en aquellos seres que, en alas del amor se alejan mas del suelo? Yo no lo sé: creo que Dios no quiere intrusos en su corte” (116).

### 3.3.2.2 Perspectivas criollas: agencias frustradas

Dentro de la novela hay un personaje al que se podría inscribir dentro del discurso criollo: D. Felipe. En tanto sujeto criollo, es un sujeto escindido entre lo de aquí y lo de allá. Las marcas de pertenencia a dos espacios y a la vez a ninguno de los dos, configura su ambivalencia y escisión en relación a la conformación de su identidad: “Principiaba á mirarse mal a los españoles: mi padre fue además, de jenio huraño y yo me hallé solo con su cadáver” (39). Y: “desde los primeros gritos por la independencia, olvidé la nacionalidad de mis padres, para recordar la mía” (40).

El narrador oscila entre una perspectiva criolla que desdeña a los sujetos subalternos (negros e indios) y una postura crítica respecto de ciertas convenciones sociales de los sectores acomodados. El narrador califica de “cuevas” a los callejones limeños (espacios habitados por las clases bajas).

Los marginales son vistos, en consecuencia, como habitantes de espacios residuales, oscuros y grotescos. La novela tiene como escenario la guerra civil entre Echenique y Castilla. A manera de “Proemio” se busca esclarecer los planos socioeconómicos y las consecuencias que el hecho bélico conllevó para los distintos sujetos expuestos en el discurso.

Gran año para los que medran con Baco y para los propietarios de callejones, que vieron repletas sus cuevas.  
Pobre año para los hacendados, para los que gastan comestibles frescos, para los que usan levita, para la pobre policía, para los empleados del hospital y para los vecinos de ciertos barrios. (p. [9])

Como puede observarse, la guerra civil entre ambos caudillos militares crea un espacio de inestabilidad en la ciudad de Lima que se traduce en el significativo aumento de la vagancia, el alcoholismo y el aumento de los suburbios y espacios marginales (callejones). Por otro lado, también se destaca el empobrecimiento de las clases altas, la falta de alimento, el desorden y el aumento progresivo de enfermedades. El conflicto armado instaura el caos y un momento privilegiado para el desplazamiento de significantes que normalmente estaban fijos a determinados sectores sociales.

En la novela, podemos advertir en diversas ocasiones las estrategias de deshumanización del subalterno. Por ejemplo, la vestimenta de los sujetos indígenas es un referente negativo para calificar el mal gusto con que un joven limeño viste. En otro momento, cuando Modesto cuenta parte de su vida, menciona algunas experiencias con esclavos, en las cuales se aprecia la actitud racista y cruel de Etelvina quien odia a los negros porque se siente blanca, pese a que su madre ha sido una liberta.

### 3.3.2.3 Entre la marginalidad y la impostura: los espacios de la crítica social

La marca central del personaje Modesto es la alteridad. Modesto no llega a insertarse nunca dentro de un tejido social que le es ajeno, los códigos de “los otros” no son los suyos. Aquellos se ubicarían fundamentalmente a partir de la simulación y la instauración de la apariencia como mecanismos de intercambio del recorrido comunicativo. Esto se podría focalizar, para luego entrecruzar como punto nodal en la novela, en una pregunta que se hace el propio Modesto con relación a una circunstancia específica, pero que puede ser vista como elemento catalizador del discurso: “Por qué ese disimulo?” (76).

Modesto, aunque en los márgenes, no es dejado fuera del círculo de interacción. Esto porque las relaciones sociales se dan a partir del valor de uso/ de cambio entre los sujetos/ protagonistas, cuyo valor radica precisamente, para adoptar la función de par, en el “qué se tiene”, cuyo eje sería el de los bienes. Es a partir de esto que a cada actor social, se le asignará un rol en el tejido social/ textual:

- Y, por fin, quién es este tal Luzan? dijo á Faustina.
- Un paisano mío
- Pero qué es, qué hace, qué tiene (88).

Es decir, lo que determina el estatuto del individuo es el qué hace, pero fundamentalmente el qué tiene: el signo principal del sujeto es su renta.

- Segun Lucas, cosa de cuatrocientos ó quinientos mil pesos.
- Cáspita! Y como no me habías dicho nada? (88).

Modesto Luzan se ubicaría desde el inicio de su recorrido narrativo más allá de los códigos del disimulo y en general ajeno al entorno, su

identidad estaría marcada por la alteridad. Habría, pues, dos códigos contrapuestos: lo natural, representado por Modesto, y lo impostado, lo marcado por la máscara y el disimulo. Ambos códigos se contrapondrían en la obra, y podemos afirmar que la contraposición de estos es la que articula el texto mismo.

En un nivel general se aprecia un primer esbozo del código de la impostación cuando se dice: “Esos grupos de diablillos con categoría, husmeando el ridículo en los transeuntes con encantadora picardía, haciéndolos blanco de sus agudezas” (12). Pues de lo que se trataría sería de dos zonas bien marcadas: la de la impostación y la de aquellos que son objetos de burla y escarnio por aquellos que detentan la impostación.

Al ser códigos contrapuestos, los niveles de comprensión del uno al otro difícilmente se intersecarían, la más de las veces se mantendrían ajeno el uno al otro, como si fueran lenguajes divergentes. Así, en su primera presentación al círculo social, Modesto Luzan sería objeto de burlas incomprensibles para él en el nivel discursivo, generándose la imposibilidad de la comunicación: “su ironía pasó desapercibida y todos rieron á mandíbula batiente de lo que creían rusticidad, mientras él, creyéndose comprendido, reía también” (66).

En el nivel del tejido textual se puede encontrar más de una marca que lo ubica en el margen. Por ejemplo se le asigna el calificativo de “cuasimodo”. Y Modesto, por su parte, desde el inicio de su recorrido narrativo señala: “Ellos me zaherían, ellas me desdeñaban” (48). El quiebre en Modesto se da desde que se instaura en él la orfandad, orfandad física pero a la vez simbólica. Estar en los márgenes es habitar en sí mismo el mundo como

huérfano, como aquel que no tiene a qué asirse, que es ajeno a su entorno. Él mismo lo dice: “Entonces hallé la analogía que existe entre el huérfano y el paria” (48). Modesto se instauraría, de manera cada vez más notoria, dentro de lo que podría denominarse alteración del orden. En ese sentido, se inscribiría (de manera más acentuada aun que en el caso de las mujeres) dentro del ámbito de lo monstruoso (esto, sobre todo, cuando ingresa al espacio de la locura).

Lo monstruoso, lo otro, lo repulsivo por diferente no quiere ser visto, así el orden intenta preservarse del desorden, expulsando a sus márgenes aquello que no puede habitar su centro porque no es parte del mismo código: “Hizo, no obstante, un esfuerzo supremo y consiguió sonreír. Esa sonrisa fué horrible. Era la risa sin fin que ofrecen en los osarios los cráneos descarnados y todos volvieron los ojos atrás para no verla” (123). El círculo social, que nunca había incorporado del todo en él a Modesto, decide expulsarlo de sí (esto se potencia a partir de la instauración del estatuto del engaño y de la mentira articulados contra él). Ante esto, se incide en el escarnio:

- Qué harémos pues? repitió Dorotea
- Espulsarlo!
- Colgarlo!
- Quemarlo!
- Escupirlo! dijeron todos á la vez

En última instancia, el estar en los márgenes (sobre todo en el periodo de alteración del orden, la locura) es asumido por Modesto como lucidez. El estar en los márgenes permite al protagonista ver aquello que está más allá de la retórica del disimulo: “Dios quiso mostrarme la historia del corazon humano y recorrió á mis ojos un panorama inmenso donde se veia mas de lo que la generalidad imagina. El anhelo de abarcar ese panorama en una



ojeada me produjo el vértigo que ofuzcó mi razón” (192). Esa etapa sería para él de “*lógico escepticismo y pánico de deshonra*”. Es contra, las máscaras sociales que no ocultan sino el vacío, contra lo que se revela Modesto. En un acápite dice a Dorila: “-Insultar yó á una *muger* que, como el termómetro marca la temperatura social de sus pretendientes?” (149).

En general, lo social actuaría como un corsé que ha de ceñir y moldear el cuerpo de las relaciones intersubjetivas. Así, la familia de Alicia no puede admitir el que ella y Julio hayan estado unidos carnalmente. Esto no lo subsana ni siquiera el posterior matrimonio. Lo que determina esta situación son los ojos sociales. Su madre dice: “La moralidad de otras familias me impone severos deberes de los que no me es dado prescindir” (141) y “Sufro bastante; pero no puedo sacrificar á mi desahogo la moralidad social” (142).

Hay un acápite relevante en la novela. Se trata de un diálogo entre Dorila y Modesto, ya pasado el periodo de locura de este, el tema es el del matrimonio. Habría dos discursos opuestos, el de Dorila que puede ser subsumido en un discurso ideal y el de Modesto que se inscribiría dentro de los códigos del desencanto y el escepticismo:

- Pero no imaginas, Dorila del alma, lo que se seguirá á nuestro matrimonio?
- La lucha diaria contra necesidades puramente materiales y por tanto fáciles de vencer para los que con el ánimo tranquilo por la riqueza moral que atesora el consorcio de dos almas nobles; avanzan al porvenir apoyados en su conciencia pura, en su esperanza en Dios (183).

Ante esto, Modesto asumiría el discurso de lo pragmático que ve más allá de las apariencias. Lo ideal se asociaría a la poesía, a ello se opondría lo real: “Eso es hermoso, Dorila; pero en poesía” (183) y “en cualquier sentido que tiendas la vista, busca el *matrimonio santo* de que habla el refrán y

hallarás si no el crimen, la murria, el desconcierto” (183). El discurso de Modesto cuestiona, dentro de su marco escéptico, ¿lúcido?, la virtud por ser máscara: “La virtud, *higiene del alma*, y con ella el amor –dicen las almas privilegiadas; pero esas verdades grandiosas las regula un adorable cuasimodo: el dinero” (184).

#### 3.3.2.4 La oralidad urbana y otros elementos del plano del discurso

Dentro de la poética de la novela es importante el factor oral, vía a partir de la cual se puede capturar el lenguaje y construir (o re-construir) la(s) historia(s). Por eso, el autor textual en la Introducción pone énfasis en el elemento auditivo a través de marcas textuales, donde el puente de acceso al saber es la oreja:

siempre que vemos un grupo, nos acercamos á hurtadillas y paramos la oreja. A veces nos ha pesado tenerlas; pero otras han servido de buzón á las mas provechosas lecciones. De esta buscábamos algunas, ahora pocos días. Queríamos aderezar un buen cuento (III).

Más adelante, “desde que oímos á los jóvenes hablar de novela nos hicimos todo orejas, y al ver que el señor Bruno se alejaba, no pudimos menos que hacer cuatro piruetas y un volteo” (VII).

Es en ese sentido que se inserta en el discurso de la novela, la estrategia de poner en boca de algunos de los personajes algún fragmento de la historia o, mejor, alguna de las historias que configuran la novela. Es indicativo por eso que, ante la pregunta retórica del propio narrador sobre su personaje central “Cuál su nombre, su origen, su historia?” (16) se responda de manera tal que se incida en el elemento del habla, del discurso oral, como vía de acceso al saber del narrador y como posibilidad de acceso al

entretejido de la narración, de la historia: “Preguntémoslo á la chismografía: debe saberlo” (16).

Otro ejemplo notable de esta relación entre la oralidad y la historia de la novela: “ Tenemos un cadáver, un matrimonio á deshora, un huérfano, dos nombres conocidos y sobre todo ello apenas podemos hacer mas que remitirnos á la relacion de una comadre nuestra, muy dada a negocios agenos” (139).

Uno de los elementos más importantes dentro de la construcción textual de *Dorila* es el del cruce de discursos. Esto permite la multiplicidad de puntos de vista y de focalizaciones a la vez que hace del recurso polifónico una variable que incide tanto en el discurrir totalizador de este texto como en su correlato a ese nivel de construcción de un discurso de la intrahistoria de la patria. En ese sentido, es fundamental la estrategia retórica de poner en boca de varios personajes las formalizaciones de la(s) historia(s), lo que permite ver no solo diferentes estratos de relaciones textuales y posiciones con relación al relato, sino también intrigas y subintrigas que abren el texto como un mosaico en el cual se presentan, sino visiones conflictivas, al menos complementarias desde su alteridad. Aunque no podríamos calificar de “novela polifónica” a este texto, creemos que posee elementos que apuntan en esa dirección.

Esta pluralidad de voces se da a dos niveles: a) la más constante, la representación oral del discurso (conversaciones entre personajes) y b) el discurso escrito (álbum de Modesto Luzan) que si bien es menos frecuente no por ello reviste menor importancia ya que deja marcas de diversidad con relación al preponderante discurso del narrador heterodiegético con

focalización omnisciente. Este cruce de discursos o estrategia de poner en boca de diversos personajes la(s) historia(s) se viabiliza y complementa con las anacronías y fundamentalmente con los movimientos analépticos, sobre todo, en relación con el pasado de Luzán. Además de la incisión en el factor oral, se tiene marcas casi desde el inicio del texto, marcas que prefiguran lo que podría denominarse una poética de la obra. Ya hemos mencionado anteriormente el papel de la oreja en la construcción del discurso y de la historia y con ella la de lo oral. Pero, ¿cómo se construyen las historias?

Según lo consignado, el material de la novela sería dado por D. Damián al autor textual. Así D. Damián detentaría el nivel de la historia, mientras que lo que haría el autor textual es trabajar el nivel del discurso. Entonces, se podría establecer que la historia dada por D. Damián es reformulada a partir del autor textual que le daría no solo otra forma, sino la forma del texto en tanto entidad final.

En la introducción de la novela, el narrador adquiere un estatuto homodiegético porque actúa como testigo de la escena en la cual D. Damián conversa con otro escritor y le propone entregarle el material para una novela, pero este no lo acepta. Finalmente, el narrador aborda a D. Damián y este ofrece entregarle la historia. Después de la introducción, el narrador cambia su estatuto transformándose en un narrador heterodiegético. Este narrador recurre más de una vez a la validación de la historia mediante la estrategia de una fidelidad con la materia primera dada por D. Damián, detentadora de un referente cuyas marcas estarían inscritas dentro del ámbito no solo de lo verosímil, sino de lo presumido como real (58).

Dos ejemplos de la relación del autor textual con D. Damián como referente: a) “Antes de continuar este diálogo, oigamos lo que sobre sus interlocutores dice D. Damián” (127) y b) “La misma habitación en que se desarrolló la última escena, mal bosquejada por la tosca péñola de D. Damián, sirvió de teatro al diálogo que sigue” (182). Repárese, en el segundo ejemplo, en el acento crítico que legitima algunas transformaciones discursivas. Debe decirse además que este autor textual tiene un estatuto ambiguo en la medida en que su voz y con ella su posición con relación a la historia se confundiría más de una vez con la de D. Damián. Se presumiría de esto que los niveles discursivos de D. Damián y el autor se confundirían como lo hace siempre la historia con el discurso, al ser niveles que no solo se corresponden, sino que van imbricados, unidos de manera indisoluble.

El campo del autor en el primer capítulo va pasando de lo general a lo particular: el año 1855 y el contexto sociohistórico, luego el día y el mes y finalmente la inserción del personaje central, caso en que también se tiende un puente textual que va de lo externo a lo interno y de lo lejano a lo cercano, hasta insertarse en su entorno inmediato (16-17). Pero si en todo este movimiento discursivo no hay una alteración del orden temporal, líneas más adelante se procede a una fuerte analepsis. Se dice: “Tomemos el hilo de sus notas biográficas, lo mas atrás que sea posible” (18).

De allí en adelante, los niveles diversos de discurso, contados por narradores- testigo y narradores-protagonistas, se insertarán fundamentalmente por medio de sucesivas analepsis. Sobre todo en las primeras secciones donde el recuerdo como vía para recuperar el pasado de Luzan reviste mayor importancia. Lo señalado en relación al cruce de

historias se da en el nivel de la cita con relación a “las chismografías”, es en el dominio de lo privado, del espacio próximo de comunicación, que la historia pasa de un sujeto enunciador a otro. Por ejemplo:

-(...) Cuéntame.  
 -Es una historia larga.  
 -Mejor. Tú siempre has gustado de contar historias. Siéntate y cuéntame ésta” (22).

Tomemos algunos casos en que es importante la analepsis para conocer el pasado de Luzan. La primera analepsis se iniciaría en el acápite segundo del Capítulo I. La segunda se plantearía como movimiento analéptico en relación a la primera, viabilizado por la comunicación en la que finalmente uno de los sujetos de la enunciación cuenta al otro “una historia”. Este caso es citado líneas arriba.

En cuanto al cruce de discursos, podemos dar, como ejemplo, la narración trenzada de D. Felipe y Modesto Luzan: cada uno de estos personajes cuenta su historia al otro y viceversa.

Creemos que en relación a esta(s) historia(s), como vía de construcción de *Dorila*, habría gruesamente 2 niveles:

- 1) El del narrador con relación al evento que narra, caso en el que aquél es el personaje central. Estaríamos allí, claramente, en el caso de un narrador autodiegético. Es decir, cada historia tendría un personaje central a partir del cual se instaura el desarrollo de la diégesis.
- 2) Sin embargo, al nivel general de la historia, estos ocuparían planos secundarios y estas microhistorias no harían sino refrendar y completar (al menos en la mayoría de los casos) el recorrido diegético del personaje central, Modesto Luzan.

Un caso ejemplar en este sentido es el de la segunda analepsis del acápite segundo del Capítulo I. Esta es la de la historia contada por Fausta: en el nivel interno del texto, ella ocupa la posición de personaje central, que narra aquello que a ella le acontece. Pero en el nivel macrotextual, en el nivel global de la novela, lo que haría es ofrecer datos sobre el pasado de Modesto Luzan; en ese sentido, sería testigo de su primera infancia, ocupando ella ya no la posición de personaje central, sino la de narrador subalterno en el tejido macrotextual.

Así como se cruzan los discursos (ejemplo de esto es el caso ya mencionado de D. Felipe y Luzan) también se cruzan los escritos: el del propio Luzan, vía un álbum que encontraría Lubin mucho después en la época en que Modesto “estuvo loco en San Andrés” (73) y el discurso de Lubin no asociable de manera clara al discurso escrito. La aparición en este contexto del dato específico del periodo de locura de Modesto, resulta un movimiento proléptico prontamente reinstaurado en el presente.

El narrador heterodiegético con focalización omnisciente es el que predomina en la obra, pero este narrador que todo lo ve y todo lo sabe, cede, como hemos visto, la voz a los personajes que completan la historia y también a las marcas textuales como las del álbum de Modesto Luzan. Ejemplo de ello es dado en el capítulo “El incendio”, en el cual el narrador heterodiegético muestra a Modesto en su habitación escribiendo en su álbum y luego podemos percibir la propia voz escritural del personaje vía su álbum. El elemento textual en general que es el álbum de Modesto, sirve para conocer su interior vía sus marcas escriturales, esta evidencia se hace

patente cuando el autor textual dice: “Mirémos el estado de esa alma al través del album á que tantas veces hemos apelado” (124).

También hemos identificado algunas cartas que se presentan en la estructura de la novela, pero si bien esto no es frecuente, estas juegan un papel importante en ella. Estas cartas no solo actúan como vía de instauración de otra voz en el discurso, sino como nudos significativos en la trama narrativa: carta dirigida a Luzan por motivos financieros (105) y otra dirigida a Lubin que tiene motivos semejantes y que cambia el estado financiero de Luzan configurando un desenlace feliz para el personaje central. El discurso de esta última carta es importante como voz en la medida en que posibilita el conocimiento de ciertas relaciones ejercidas al interior de la provincia, teniendo como elemento a los sujetos subalternos: “Nuestros paisanos preferían venderle á él antes que á los blancos groseros que los vejaban tras arrebatárles violentamente su trabajo” (185).

Es importante señalar que la escritura de Luzan aparece no solo en su álbum, sino que interviene también en el epílogo en un intento, creemos, de refrendar una vez más la veracidad de la historia. Cabe destacar que el autor textual dice: “Cerramos esta verídica y lacrimosa historia con la siguiente” (191) y luego se lee “Misiva del Protagonista” que constituye el epílogo.

Los diálogos varían en calidad. Cuando son extensos, pierden autenticidad, se muestran recargados de retórica y pesados en su lectura. En cambio, cuando son cortos, se vuelven efectivos y presentan una leve carga argumentativa que coadyuva a dotar de profundidad a los personajes.

Otro rasgo que destaca es la abundante cantidad de erratas cuya responsabilidad se la asignan en partes iguales los editores y el autor. En una



nota que acompaña una fe de erratas, se dice que “Pedimos, pues, indulgencia para estas faltas que han venido á aumentar las originadas en la deficiencia del autor”.

### 3.2.2.5 El cruce de lo privado y lo público

La novela en general se teje fundamentalmente en el espacio privado, este es no solo el lugar donde acontecen las historias, sino donde se viabilizan sus discursos. Es lugar de acción y lugar de narración. Esto, creemos, se ancla en el deseo del autor real de hurgar en lo íntimo de la historia y descubrir a los personajes en un ámbito en el que estos se muestran en su aspecto esencial. Esta preponderancia de la domesticidad se da porque en ella los velos de lo público caen. Todo lo dicho posibilita, más allá de ciertas jerarquizaciones subyacentes, el papel preponderante de la mujer. Así, el espacio público en la obra es la más de las veces apenas espacio de pasaje, una vía transitoria en el discurrir de los personajes. Sin embargo, el espacio público funciona también (aunque en casos muy puntuales) como espacio de avistamiento donde, vía la apariencia, algunos sujetos textuales se interrelacionan por medios que van desde las burlas hasta los piropos (13 y 96). Las burlas enmarcan relaciones jerárquicas de subordinación y los piropos relaciones horizontales entre semejantes. Entre el escarnio y la seducción se mueven los sujetos textuales sin dejar de lado las marcas de la apariencia que los liga a un definido grupo social. No debemos olvidar que es en ese espacio donde se encuentra por primera vez al personaje protagónico, Modesto Luzan. Debe recordarse, además, que sus

primeras marcas son las de lo físico, de la apariencia, pero que prefiguran lo que será su formalización interna/externa en la obra.

Mención también requiere la función del balcón, función que es la de tender un puente entre lo privado y lo público, con marcas esta vez también de avistamiento e instauración de la apariencia como en los casos llanamente públicos (16). Como espacio intermedio, este lugar permite la mirada y hasta el saludo, pero también la complicidad entre mujeres a partir de lo visto, el diálogo íntimo (16 y ss.).

Encontramos el tópico contra el vértigo de la ciudad moderna: “por la concurrencia, una feria; por el dinero que circulaba, un banco” (70). Dos signos negativos: la multitud y el dinero como ejes de las relaciones sociales.

El espacio de lo público, en tanto espacio de lo visible, hace que las marcas dejadas por él se conviertan en signos. Por eso, cada acto resulta significativo a ese nivel, por ejemplo, el que Luzan acompañe a Dorotea y Dorila; más aun dando el brazo a la primera instaure una relación de confianza que se ve cerrada cuando Dorotea lo invita a entrar. Esta vez el pasaje de lo público viabiliza la incorporación a lo privado. Esta escena dista mucho de otra (la primera en que Luzan acompañaba a Dorotea y Dorila) donde inclusive la aceptación de esta compañía requiere la insistencia del propio Modesto “aunque ellas se excusaran insistió tanto, que al fin hubieron de convenir” (68): compañía que tiene un fin muy diferente al del caso anterior: “– (...) Hasta mañana... Y fué todo, que á no huir el cuerpo, le cae la puerta al rostro” (69).

Por lo tanto, podemos concluir que lo público no sería sino un signo más de lo privado y es en relación con este e inclusive subordinado a este que se instaura.

### 3.3.3 *Salto atrás* (1889): honor, honra y violación

José Antonio de Lavalle y Arias Saavedra<sup>86</sup> (1833-1893) es una figura atípica en nuestra literatura peruana: clasicista en plena eclosión del romanticismo, publicó tres novelas que combinaban rasgos costumbristas, románticos y realistas. Por otro lado, fue autor de doce tradiciones que quedaron opacadas y relegadas por las de Palma. Pese a su vasta y significativa actividad literaria, su obra ha permanecido casi completamente olvidada por los estudiosos de la literatura. Salvo la edición completa de sus tradiciones (1951), debida al trabajo minucioso de Alberto Tauro, no poseemos ediciones recientes ni críticas de sus tres novelas, pese al relativo éxito que gozaron a fines del XIX y en las dos primeras décadas del XX.

Consideramos que es uno de los intelectuales forjadores del proyecto nacional criollo y que su tardía obra literaria ofrece un vasto campo para la investigación por su naturaleza heterogénea (tradiciones neoclásicas, novelas que fusionan el romanticismo y el costumbrismo, y el realismo y el costumbrismo), su intensa preocupación por simbolizar el fracaso de las uniones interclasistas e interraciales, las intertextualidades con la obra de Palma, y porque socava los tenues límites entre historia y literatura. El seudónimo de este escritor, *El Licenciado Perpetuo Antañón*, era un

---

<sup>86</sup> Estudió en el Guadalupe bajo la dirección de Sebastián Lorente. En 1859 publica su primer libro que es un estudio sobre la vida y obra de Olavide. Fue diplomático, político e historiador (Porras, 1923: 2-3).

manifiesto compendiado de sus inclinaciones y su estilo, pero la obra de Lavalle desborda la mera evocación del pasado y se inscribe en la lucha política por las imágenes rectoras de la futura nacionalidad.

*Salto atrás* (1889) es un texto que condensa imágenes románticas, truculencia realista y rezagos de la perspectiva costumbrista. Fue publicada por primera vez en *El Rímac* (números 1, 2, 3, y 4; Lima, 16, 23, y 30 de noviembre y 7 de diciembre de 1889). Fue transcrita en la *Ilustración americana* (Año II, números 2, 3, y 4; Lima, 15 de julio, 1 y 15 de agosto de 1891) (citado por Tauro en Lavalle Arias y Saavedra, 1951: 110). Sin embargo, hemos preferido tomar nuestras citas de la edición de 1930 de la serie “La Novela Peruana” porque para dicha edición se corrigieron errores anteriores.

### 3.3.3.1 Nación y violación: viejos ritos, nuevos sujetos

La Conquista es uno de los acontecimientos centrales en la constitución de nuestras memorias sociales. Dentro de la gran cantidad de imágenes simbólicas rectoras de nuestra futura constitución histórica, cabe mencionar la violación sistemática y continua de las mujeres de las dos comunidades étnicas subalternas (indios y afroperuanos) hechas por varones blancos. Este hecho traumático, que se inicio de manera colectiva la misma noche que las tropas de Pizarro capturaron a Atahualpa constituye un acontecimiento fundacional de nuestro orden social y regulador de las relaciones jerárquicas interétnicas y de género.

En *Salto Atrás* se presenta una versión distinta de la historia: el violador es el subalterno y la víctima, la mujer blanca. La novela imagina otra vinculación sexual entre blancos y negros, un recorrido narrativo que formaliza los temores masculinos y los deseos femeninos del sector hegemónico. La historia particular y privada representada termina inscribiéndose e inscribiendo a los lectores en las estructuras de larga duración del orden sexual virreinal.

El argumento es ingenioso: un viejo marqués decide casarse para tener un hijo y asegurar la pervivencia de sus títulos y bienes en su propia descendencia y evitar así que reviertan en el hijo de su primo. Se casa con una joven, pero su esposa es violada por un esclavo negro y el fruto de dicha violación es considerado por todos como legítimo hijo. Veinticinco años después, cuando este hijo bastardo procrea un hijo, éste nace completamente negro y se revela la verdad oculta y el joven marqués mata al recién nacido, renuncia a todos los títulos y bienes, y se recluye como fraile en la iglesia.

Todas las acciones ocurren en el siglo XVIII aunque no se precisan fechas. El viejo marqués y su joven esposa se casan el 18 de enero de 17.. y se van a vivir a la hacienda de Montenegro. Poco después, él tiene que partir a Lima por unos litigios, pero ella no desea quedarse sola. Finalmente, él la convence ya que "¿no quedas en tu casa, rodeada de quinientos esclavos, que se dejarían matar hasta el último por ti?" (13). Sin embargo, la joven esposa indica que "tengo miedo (...) no queda ningún hombre en estos altos tan grandes y luego los negros están en el galpón, los dependientes abajo y yéndose Vmd. con Merejo " (13). Es importante anotar cómo es ella la que desea que se quede un hombre en la casa para garantizar el orden, la

seguridad de la casa y la integridad de su persona. Por ello, el marqués deja a Merejo, quien recibe la orden de cuidar a su ama y acompañarla.

La descripción de Merejo confirma la representación del varón esclavo como un espacio de poder físico y potencia sexual que caracteriza al *sujeto esclavista*

un mulato como de treintacinco años , alto, fornido (....)vestido con una camisa igualmente bordada, cuyas mangas arremangadas, dejaban ver sus robustos brazos hasta más arriba del codo, y cuya pechera abierta, descubría un pecho hercúleo, sobre el cual brillaba una cruz de plata, que de su toruno cuello pendía (...) quedando al aire unas pantorrillas que hubiera envidiado Anteo (...) y calzadas en sus endurecidos y desnudos pies, un par de taloneras de ante, bordadas de sedas de colores (14).

La adjetivación resalta la dimensión física: "robustos", "hercúleos", y la vinculación con la esfera animal: "toruno". Además, es clave cómo no se representa el rostro del esclavo, sino solamente su cuerpo y fundamentalmente las zonas inferiores. Hay una política en la descripción que configura al esclavo del cuello hacia abajo y sigue resaltando partes del cuerpo que el vestido y el calzado no alcanzan a cubrir.

Esta configuración de la identidad masculina del esclavo no sólo se encuentra en textos narrativos, sino que incluso la podemos hallar en textos políticos. Manuel Lorenzo de Vidaurre, en el *Plan del Perú* (1823), formaliza esta tensión; por ello, no debe sorprendernos su honesto pavor ante el supuesto desenfreno sexual de los esclavos y la inmolación erótica de la mujer blanca, luego del hipotético triunfo militar de los esclavos. "¡Qué días tan tristes y funestos! Nuestras esposas, nuestras hermanas, nuestras hijas sacrificadas en el tálamo oscuro e infame." (1974: 133). Este temor y atracción por la potencia sexual del varón negro es un tópico cultural que sigue operando en nuestra mentalidad y en el imaginario social.

La novela crea una atmósfera ambigua: la primera noche que la joven mujer se ha quedado sola con el esclavo hay un calor sofocante "y la luna, la famosa luna de marzo, brillaba en todo su esplendor" (15). Estas condiciones atmosféricas están asociadas culturalmente con el deseo sexual; por ello, no sorprende que "la marquesa de Montenegro, antes de meterse entre sábanas, quiso aspirar un rato las suaves brisas nocturnas y los efluvios perfumados de las flores de su jardín" (15).

En el corredor encuentra al esclavo quien le dice que está rondando y que esté tranquila; sin embargo

Merejo (...) la miraba con unos ojos que brillaban en la sombra como dos brasas de carbón (...) un cuerpo más sólido ciertamente que la nube, se desprendía de la esquina del corredor, y rozando la pared, se acercaba a ella, cubierto por la sombra proyectada por el techo y guiada por unos ojos que lanzaban ya diabólicas llamas (17).

El deseo sexual está instalado en el esclavo, y sus ojos arden por el fuego de la pasión, este brillo del esclavo negro es adscrito a lo diabólico. También se refuerza el significado de /negro/ con "carbón" y "sombra" en dos ocasiones. El texto construye una sencilla analogía: en el cielo, una nube que va incrementando su tamaño se dirige hacia la luna; en la tierra, el esclavo acecha y se dirige contra su ama. El nubarrón cubre la luna y el negro posee a la mujer blanca simultáneamente.

cuando la nube cuya marcha seguía, mordió casi la circunferencia de la luna, sintió que un membrudo brazo ceñía violentamente su talle y que una tosca y áspera mano cerraba con fuerza su boca. Lanzó un grito, que se ahogó en su garganta anudada por el terror, y cayó privada de sentido sobre el robusto brazo que la sujetaba. En el mismo instante, la nubecilla tornada ya en espeso y negro nubarrón cubrió completamente el disco de la luna, dejando el jardín y la galería sumidos en la más densa oscuridad (17).

Aquí el discurso del texto desarrolla una elipsis explícita (supresión de lapsos temporales claramente manifestada por el discurso a través de

expresiones temporales). El discurso se reinicia veinticinco años después, cuando el joven marqués, ya casado, espera ansioso el parto de su primogénito; los criados anuncian alborozados al marqués que es hombre, y éste

apresuróse a conocer y besar al recién nacido. ¡¡¡Horror!!! En el informe y sucio paquete que forma el ser humano al salir a la luz (...) descubrió atónito el marqués un negrillo, casi un monúm. No dando crédito a sus ojos (...) acercolo a las velas (...) ¡la marquesita había parido un negro! Ante tan fehaciente prueba de su ruin y baja infidelidad, el joven marqués, en el paroxismo de una harto explicable rabia, arrojó violentamente a la horrible criatura sobre el lecho de la madre (21-22).

Esta dramática escena condensa gráficamente la violencia del *sujeto esclavista* cuando se disuelven las diferencias entre el sujeto negro y los miembros de la nobleza. El triple signo de admiración y el despectivo "negrillo" reflejan la extraordinaria desgracia que sólo puede ser explicada por el joven marqués como una traición de su esposa. Por ello, el narrador justifica la violencia contra el recién nacido. Proyectando esta situación particular a las imágenes que rigen la comunidad nacional tenemos el miedo al reconocimiento de nuestra tradición cultural negra y la frecuente violencia que ejercemos contra ella.

El joven marqués desesperado visita a su madre para contarle su desgracia; ella que había sufrido, cinco lustros atrás, la violación le explica: "Si ella ha parido un negro es porque tú eres un mulato: ha habido *salto atrás* y nada más" (22). El discurso inicia aquí una analepsis (movimiento temporal retrospectivo destinado a relatar eventos anteriores al presente de la acción) y la madre le cuenta la historia posterior al inicio de la elipsis: ella quedó embarazada, pero no sabía quién era el padre (Merejo o el viejo marqués), prefirió callar y dado que cuando él nació todos lo hallaron idéntico a ella,



nadie sospechó nada. Sin embargo, su ojo de madre descubrió "ciertos visos plomizos de tus codos, en cierto tinte amarillento de tus ojos, en cierta sombra musca en la raíz de tus uñas, los estigmas indelebles de la raza negra" (23).

El hijo que acaba de sufrir tamaña revelación inquiera por su padre y su madre le dice que lo vendió a una hacienda pretextando una falta y que no ha vuelto a saber nada de él: "debe de haber muerto" (24). Así se le revela su verdadera identidad: el joven marqués es hijo de un esclavo, es un mulato y nunca conoció a su padre. El ser ha derrotado a la apariencia, su verdadera naturaleza se ha desocultado y su mundo se le cae a pedazos. Paralelamente, "el recién nacido murió de una meningitis o **había herido** como entonces se dijo" (24); esta muerte es funcional al proyecto del *sujeto esclavista*: la negación de una descendencia que corrobore y prolongue el mestizaje de la comunidad blanca y la comunidad negra cuando el negro ha sido el varón.

El joven marqués va a visitar a su primo para contarle lo ocurrido y lo saluda humildemente, éste se sorprende y pregunta por la forma de dicho saludo y él replica es "el que debe un pobre mulato al Señor Conde de Santa Tecla y Marqués de Montenegro" (25). Le comunica que ha decidido renunciar a su título y a sus bienes porque se considera un usurpador (26). Su primo intenta persuadirlo para que desista, pero él no se deja convencer. "Felizmente mi hijo ha muerto (...) ¡y lo maté yo! Exclamó el marqués estallando al fin en sollozos desgarradores" (26). Al instaurarse como el agente que ha provocado la muerte de su hijo, el mulato está asesinando al negro que lleva adentro, esto provoca dolor porque se está atentando contra

su propia identidad. El hijo es la exteriorización física de la naturaleza negra del joven marqués y esto es insoportable para él; por ello, su necesidad de eliminarlo aun a costa del filicidio.

Posteriormente se declara roto el vínculo matrimonial: ella toma velo de monja en el Monasterio de Santa Rosa y él, hábito de donado en el Convento de la Recoleta. El infausto mulato "vivió muchos años bajo el nombre de hermano Martín, que adoptó al profesar, en memoria de otro mulato que hoy venera la Iglesia en sus altares, del que fue copia perfecta y dechado como él de santidad" (28). Paradójicamente, el final del texto instauro como un santo a un filicida, a un personaje que ha matado a su hijo como represalia por recordarle su identidad; el *sujeto esclavista* no sólo no condena al asesino de un bebé negro, sino que lo premia con la mayor recompensa: el cielo.

El desenlace permite que el joven mulato abandone las apariencias y recupere su ser: se produce un renacimiento (nuevo nombre, nuevo estado y nueva conducta). Finalmente, se convierte en una copia de un mulato legitimado por la Iglesia. Esta filiación simbólica sustituye la brutal pérdida del vínculo paternal y lo reconcilia consigo mismo.

El ex marqués es un sujeto que ha vivido una vida que no le pertenece. Nuevamente asistimos a la representación de una subjetividad mutilada y una memoria artificial, la vida religiosa y la figura de San Martín se convierte en la prótesis que le permite reconstituir una subjetividad definitivamente ajena e incorporarse al mundo, pero le prohíbe la reproducción ya que solo la muerte del protagonista marcará el retorno al orden social/sexual perdido. Así, *Salto Atrás* contiene una versión anómala, rescribe un hecho central en la memoria colectiva de la comunidad de los afroperuanos y la comunidad blanca. No

obstante, en ella predominan las políticas sexuales constitutivas del proyecto nacional limeño criollo que condena las uniones interétnicas y ofrece como única alternativa la extinción de la descendencia si el varón pertenece a etnias subalternas.

### **3.4 LAS COMUNIDADES SUBALTERNAS: NEGROS E INDIOS**

La identidad nacional es una narración construida colectiva y conflictivamente por un conjunto de instituciones y sujetos sociales que imponen nudos de significados a una serie de objetos, acontecimientos y procesos diversos. La legitimidad de una identidad no brota de su veracidad, sino de su funcionalidad en una sociedad en un momento determinado. En un mundo secularizado, la historia es el campo donde las sociedades se narran a sí mismas y esta tarea tiene dos presupuestos: la noción de continuidad y la de alteridad.

La problemática de la “identidad nacional” en el Perú es un tema complejo, esquivo e irresoluto; las narraciones y las metáforas que circulan entre nosotros para explicarla se revelan insuficientes una y otra vez. Aunque ya se han sedimentado ciertos significados consensuales respecto del periodo de autonomía andina, del virreinal y del decimonónico, es el vertiginoso siglo XX, es decir, nuestro presente el que genera constantemente nuevos espacios para la enunciación y nuevos elementos para la mirada retrospectiva que modifican los significados del pasado.

Basadre insiste más de una vez en que la idea de patria que empieza a vislumbrarse en las horas de la independencia hace surgir una preocupación social por el indígena porque los ideólogos perciben en esta comunidad la base y raíz del nacionalismo (pueblo y pasado) (*HRP*, I: 182-3). Sin embargo, la pregunta que debemos hacernos es si esa promesa de inclusión se cumplió y qué papel jugaron en esos procesos las novelas del periodo. Por otro lado, no debe olvidarse que la cultura afroperuana desempeñó un papel crucial como parte de la plebe urbana y sujetos presentes en el imaginario social de los centros de producción letrados.

En el Perú, la artificial fundación de la nacionalidad desembocó en auténtica frustración y una de las razones de ese fracaso fue el temor a recuperar y comprender las configuraciones de nuestra tradición cultural; por ello, lo pertinente es estudiar las representaciones de negros e indios en las novelas del periodo en aras de una historia social de la literatura que incorpore la representación de estas culturas subalternas.

### **3.4.1 El personaje marginal: el afroperuano**

La construcción textual del esclavo y del sujeto afroperuano en el Perú es una historia compleja porque nos permite apreciar los conflictos entre lenguaje y poder, emociones y razones, unidad y pluralidad; las vinculaciones entre cuerpo, lengua y subjetividad; sentido y sentidos, ficción y realidad. Es también una historia ideológica donde la palabra nombra y constituye al otro y lo condena a ocupar una posición social subalterna en el imaginario cultural.

Mientras que la representación del mundo andino y del indígena ha

merecido innumerables investigaciones, poco es lo que se ha avanzado en el descubrimiento, cuantificación y clasificación de la presencia de la cultura afroperuana en nuestra literatura. Consideramos que el aporte de la cultura negra a nuestra historia es significativo, pese a su variada y desigual presencia a nivel nacional. La cultura afroperuana tiene una indudable importancia en las ciudades y por ello deben ser estudiados los mecanismos de recepción de la misma y una cuestión previa consiste en averiguar cómo fueron configurados textualmente los esclavos y por qué fueron configurados de determinada forma y no de otra. La realidad está siempre mediada por los espejismos del lenguaje; por ello, a nosotros no nos interesa cómo era la vida de los esclavos o las características de la comunidad afroperuana sino cómo eran configurados discursivamente. El lenguaje y las prácticas discursivas analizadas no representan al esclavo y al negro sino que los “forman”.

El discurso sobre la esclavitud contiene implícitamente una idea de sí misma de la sociedad peruana del siglo XIX y de sus fronteras imaginarias; sin embargo, también por su carácter normativo y a través del procedimiento de rechazo a las similitudes, enuncia un deber ser para la misma sociedad. Dado que la población indígena se encontraba fuera de las ciudades y de los centros de producción letrados, la cultura afroperuana se instaura como el *otro* más significativo del periodo estudiado.

La articulación de la comunidad de esclavos en el sistema de género virreinal es compleja y asimétrica. Por un lado, refuerza la ilegitimidad, la política de la hipergamia, la reducción de la mujer a su cuerpo y a su capacidad reproductora, pero simultáneamente socava el poder patriarcal y las dicotomías masculino (público) / femenino (privado). La mujer esclava

cumplía una función central en la reproducción del orden social y establecía diversos vínculos con varones y mujeres de otros grupos sociales; este engarce les permitió una posición ventajosa frente a los varones de su grupo social.

La feminización del subordinado es una estrategia de las comunidades dominantes. No obstante, frente a la esclavitud se produce una contradictoria valoración: se le adscribe al esclavo características correlacionadas con la condición femenina (ausencia de racionalidad y cultura, imbricación con la naturaleza, el cuerpo como elemento fundacional de su identidad, etc.); pero simultáneamente se le considera una fuente de amenaza constante y de poder latente (rebelde, transgresor y sexualmente poderoso). Ambas percepciones antagónicas reforzaban la necesidad de control y legitimaban la subordinación.

La configuración de la sexualidad de los esclavos ocupa el espacio de las fantasías deseadas y temidas: estableciéndose relaciones de subordinación complementaria entre dos sistemas de género propios de una cultura hegemónica y de una cultura subalterna. La distinta asignación de signos a la mujer y el varón negro reafirma que las mujeres son menos negras.

El *sujeto esclavista* tiende a representar abiertamente el deseo del varón blanco por la mujer negra o mulata, aunque a veces lo enuncia implícitamente<sup>87</sup>. El deseo de la mujer blanca por el varón esclavo (siempre mulato) es asignado a causas ajenas a la voluntad de la mujer. No se tolera

---

<sup>87</sup> Claro ejemplo de esto es el personaje femenino afroperuano en “La emplazada”, tradición de Palma.

una descendencia que prolongue el mestizaje de una mujer blanca y un varón negro<sup>88</sup>.

El *sujeto esclavista* crea una red epistemológica de oposiciones vinculadas donde destacan los siguientes valores: negros/blancos, animales(monstruos)/humanos, barbarie/civilización, cuerpo/alma, alaridos/voz, desnudos/vestidos, horribles/hermosos, infeliz/feliz, jerga/lenguaje, superstición/racionalidad, idolatría/religión, oralidad/escritura, instintos/razón, deshonestidad/honestidad, mentira/verdad. Cada texto actualiza determinados valores de acuerdo a sus mundos representados y a su función pragmática.

En el interior del *sujeto esclavista* encontramos una fractura asociada a las diferencias de género: una tendencia que acrecienta la alteridad y una tendencia que disminuye la diferencia. Los procedimientos de subjetivización están correlacionados mayoritariamente con la representación de la mujer esclava, y los procedimientos de deshumanización con el varón esclavo.

Los procedimientos de deshumanización recurren a la instauración de la mujer como un agente que vincula lo humano y lo no-humano<sup>89</sup>; a la representación de las esclavas como seres que concentran el mal moral<sup>90</sup>, a la adjetivación denigrante<sup>91</sup>; a la reducción del esclavo a su cuerpo y a presentar las lágrimas como medios privilegiados de comunicación con los otros seres humanos y no el lenguaje discursivo y racional<sup>92</sup>.

---

<sup>88</sup> Nótese el desenlace narrativo de *Salto atrás* de José Antonio de Lavalle.

<sup>89</sup> Cfr. "Descripción anatómica de un monstruo" (1791). *Mercurio Peruano*, I: 7-8.

<sup>90</sup> Cfr. el artículo de Hesperióphylo, "Apólogo histórico sobre la corrupción de las Colonias Romanas de Africa" (1791). *Mercurio Peruano*, I: 33-36.

<sup>91</sup> Múltiples ejemplos se pueden encontrar en *Peregrinaciones de una paria* (1838) de Flora Tristán, *Frutos de la educación* de Felipe Pardo y Aliaga y *Los amigos de Elena* (1874) de Casós.

<sup>92</sup> Cfr. escena de la manumisión en *Los amigos de Elena* de Fernando Casós.

Los procedimientos de subjetivización reconocen en el esclavo un ser social perteneciente a una tradición cultural<sup>93</sup>, le imputan un rasgo universal: razón<sup>94</sup>, le asignan densidad psicológica al esclavo e intentan una comunicación horizontal<sup>95</sup>, representan con verosimilitud el discurso del personaje esclavo y comprenden su voz<sup>96</sup>. Además, el esclavo es individualizado plenamente sólo cuando es intrínsecamente excepcional o cuando realiza un servicio valioso a toda la comunidad social<sup>97</sup>; también cuando es pieza clave para el recorrido narrativo de los héroes de la novela. Por otra parte, hay referencias elogiosas poniendo de relieve sus habilidades musicales y su capacidad de creador oral<sup>98</sup>.

El personaje esclavo no aparece como un sujeto definido en relación a un objeto de deseo, sino como un nexo, un intermediario que porta y transmite significados que pertenecen a la elite criolla limeña. Cuando son configurados como agentes que obtienen su objeto de deseo, convirtiéndose en protagonistas del recorrido narrativo, el desenlace narrativo los sanciona violentamente porque siempre desean lo prohibido<sup>99</sup>.

El fracaso de la comunicación horizontal con el esclavo expresa en la configuración discursiva una fractura profunda de la sociedad. Nótese que los esclavos no dialogan en igualdad de condiciones y cuando lo hacen amenazan subvertir el mundo de los hombres libres o son severamente castigados.

---

<sup>93</sup> Cfr. "Idea de las congregaciones publicas de los Negros Bozales" (1791). *Mercurio Peruano*, II: 112-117 y Frutos de la educación" de Felipe Pardo.

<sup>94</sup> Cfr. *Plan del Perú y otros escritos* (1823) de Manuel Lorenzo de Vidaurre.

<sup>95</sup> Cfr. *Peregrinaciones de una paria* de Flora Tristán.

<sup>96</sup> Cfr. *Frutos de la educación* de Felipe Pardo.

<sup>97</sup> Cfr. "La fundación de Santa Liberata", tradición de Ricardo Palma.

<sup>98</sup> Cfr. el personaje Norberto en *Los amigos de Elena* de Casós.

<sup>99</sup> Cfr. "El vivo se cayó muerto y el muerto partió a correr", tradición de José Antonio de Lavalle y "La emplazada", tradición de Ricardo Palma.



El *sujeto esclavista* también representa las transgresiones reales o potenciales de los esclavos: Las mujeres esclavas se apropiaron de un discurso propio de la esfera pública y lo desplazaron a la esfera familiar y privada, socavando el poder patriarcal, un personaje femenino es sujeto enunciator del primer discurso donde se reivindica la condición de negra y la calidad de ex-esclava, y la novela de Casós configura a Norberto (ex-esclavo) como organizador de una sublevación de esclavos.

El *sujeto esclavista* contribuyó a diseñar las formas verticales y autoritarias de la narración fundacional; además de construir modelos relacionales con las culturas subalternas. El proyecto nacional limeño-criollo fracasó, entre otras razones, porque no pudo resolver su contradicción con la cultura afroperuana. No pudo ni expulsarla ni asimilarla; tampoco pudo dominarla completamente ni incorporar sus diferencias en un modelo social plural y heterogéneo. Sin ellos, la nación imaginada no tendría bases sociales populares, con ellos la homogeneidad deseada se desvanece.

Las relaciones frustradas y desgarradas entre amos y esclavas y amas y esclavos se instauran como alegorías de la nación: la imposibilidad del amor entre dos sujetos de distinta procedencia social y étnica revela el rechazo en el nivel imaginario de una nación que armonice todos los sectores sociales y todas las comunidades étnicas.

### **3.4.2 *Sé bueno y serás feliz* (1860-1): la mirada modernizadora sobre el indio**

Esta novela de Ladislao Graña es una de las más interesantes del periodo porque aborda frontalmente en sus mundos representados la problemática del indio. Una de las referencias más antiguas a este escritor aparece en el célebre *Diccionario de peruanismos* (1884) de Juan de Arona, en el cual se indica en escueta nota: “escritor español avecindado en el Perú. Una enfermedad de pecho lo llevó a Jauja en donde murió” (1938: 398). Posteriormente, Basadre también consignará una breve entrada en su monumental *Introducción a las bases documentales para la Historia de la República del Perú con algunas reflexiones* (1971, I: 339).

Se publicó en ocho secciones<sup>100</sup> en *La Revista de Lima* entre el 1 de octubre de 1860 y el 15 de enero de 1861. La primera sección, dividida en nueve apartados, compone el prólogo y las otras siete secciones divididas en diecisiete apartados componen la historia central. El prólogo no actúa como un paratexto, sino que forma parte del tramado narrativo: desarrolla el encuentro casual y la relación entre el narrador de focalización omnisciente y el indio José Huamán. La historia central está compuesta por la historia del indio José, quien se la cuenta al narrador.

Como en la mayoría de textos narrativos del periodo, tenemos un problema de nomenclatura. El autor la subtitula “Relación” y en el prólogo insiste: “la relación que vas a leer es triste como las ruinas” (II: 343) (el subrayado es nuestro). Sin embargo, en un asterisco aparecido en la primera página del texto escrito por Juan Vicente Camacho, escritor venezolano y firme animador de los círculos literarios de la época, se sostiene en “este número publicamos el prólogo de un cuento” (II: 343) (el subrayado es

---

<sup>100</sup> La primera parte en II: 343-350, la segunda en II: 584-594, la tercera en II: 643-648, la cuarta en 673-678, la quinta en II: 726-730, la sexta en III: 31-37, la séptima en III: 64-68, la octava en III: 85-90.

nuestro). Aparentemente, tendríamos dos nominaciones, pero el descubridor y principal estudioso de este texto, Efraín Kristal, no duda en calificarla de novela: “El texto literario de mayor longitud publicado en *La Revista de Lima* es la novela *Sé bueno y serás feliz*” (1991:77). Gustavo Miguel Martínez, quien reproduce el texto para la revista *Literaturas Andinas* (1: 89-140) la denomina una nouvelle indigenista (el subrayado es nuestro). Martínez acompaña su edición con una escueta nota que remite al estudio de Kristal.

La tesis principal de Kristal es que esta novela está directamente correlacionada con la concepción de los indios expresados en los artículos políticos y sociológicos de la *Revista de Lima* (77). Sin embargo, dentro de la *RL* hubo más de una posición política y más de una visión y representación de las comunidades subalternas. El texto de Graña coincide con el programa de la oligarquía exportadora que reconocía los abusos de los terratenientes y autoridades locales contra el indio y proponía convertir a este en un pequeño propietario que debía ser agente económico y consumidor en el mercado interno.

Kristal plantea que la estructura

es la de una historia dentro de otra historia, al estilo romántico: un blanco conoce a un indio, quien le cuenta la historia de su vida. La novela incluye diversas excursiones hacia la vida anterior de personajes secundarios, y el narrador ofrece intermitentemente observaciones sobre eventos recientes de la historia y la política peruanas (77).

Las historias enmarcadas no son exclusivas de la narrativa romántica. Aunque hay ciertos rasgos románticos (idealización de lo rural, exotismo ante lo andino), predomina una novelística neoclásica: personajes ausentes de voluntad y vida interior compleja porque están regidos por fuerzas superiores como la maldad, el vicio y la religión. Además la función alegórica moral de la

historia y su carácter ejemplar remiten también a las poéticas neoclásicas. Por ejemplo, estas expresiones de evidente cuño preceptivo neoclásico: “Os la cuento porque me recuerda mi primera benéfica impresión: porque viendo cuan dulce es ejercer el bien, podeis inclinaros á el” (II: 343), “Vosotras almas buenas y tiernas, para quienes escribo, no desconfíes. La justicia de nuestro padre celestial es infalible, sus castigos incomprensibles son, pero seguros” (II: 344).

Otro punto interesante del análisis de Kristal alude al hecho de que la novela pretende legitimarse como una historia verdadera (la diégesis no es más que una sucesión de acontecimientos ocurridos en el mundo real), pero la estructura narrativa no es consistente con esta voluntad de veracidad porque el narrador está configurado con una focalización omnisciente incompatible con la posición de un personaje que escucha la historia de otro y se limita a reproducirla (78).

Aunque valioso y pionero, el análisis de Kristal deja algunos cabos sueltos que aquí revisaremos someramente.

A) El intercambio simbólico que se da entre el narrador y José Huamán se inscribe con matices en la relación asimétrica decimonónica de Cultura/Naturaleza. El narrador se encuentra en una provincia innominada, en un paraje bucólico desconocido donde se encuentra la casa y la chacra del indio. En el espacio de la Naturaleza, el indio aparece plenamente integrado a ella; en cambio, el narrador está descolocado. La descripción del indio refuerza su pertenencia a dicha esfera: “tez cobriza”, “pura raza india”, “pelo negro como el cóndor”. El narrador también está enfermo de males análogos y, por ello, le salva la vida al indio mediante medicina occidental. El indio y su

familia quedan profundamente agradecidos, la niña le regala una paloma, José regularmente le lleva legumbres, flores, huevos. El esquema está completo: bienes culturales por productos naturales. El elemento singular es la relativa homologación que se establece entre el narrador y José Huamán (ambos comparten la misma enfermedad, el mismo fervor religioso y se ven gratificados por la relación interpersonal).

B) La vieja estructura escritura/oralidad aparece recurrentemente en la novela. José Huamán le cuenta parte de su vida, es decir, le entrega al narrador un texto oral que es calificado de “sucinta relación”; sin embargo, el narrador lo transforma en un texto escrito que no se pretende plenamente fiel a la historia: “el bosquejo es suyo; míos los colores” (II: 350). La antigua relación forma/materia es el eje de la narración, la escritura dota a la narración oral de una coherencia que le permite ser decodificada por la ciudad letrada. En otro episodio, el general Echenique le entrega una carta al propio José destinada al subprefecto de P. para que no se le moleste más y libere al padre: nuevamente la escritura como autoridad y poder.

C) La omnipresencia de la religión en la novela. Desde los nombres de la pareja de protagonistas, José y María, la niña salvada de las aguas, devolver bien por mal, el remordimiento de los pecadores, objetos sagrados y un largo etcétera, hay una serie de aspectos que remiten a un *logos* religioso. El texto insiste en que la calidad moral de la pareja de indios es encomiable porque ambos rigen su conducta por las normas cristianas. Este texto desarrolla así vínculos con *El Padre Horán* respecto de la resignación, la pobreza y la misericordia como signos centrales de los indios. La gran diferencia es la valoración de la esfera religiosa que aquí aparece

monolíticamente benigna y provechosa y en *EPH* está escindida entre el cura bueno y el cura malo. Por ello, no sorprende la siguiente expresión en la novela: “Quién sino tú, religión sacrosanta, puede ablandar corazones tan duros” (II: 728).

D) El aspecto del amor o la sexualidad se representa bajo los estereotipos antagónicos del amor puro y casto encarnado en la pareja de indios. La belleza de María no es física, sino espiritual. Por otro lado, D. Rufino Yaguar, el Gobernador del pueblo, es víctima del deseo cuando conoce a María y le hace una propuesta deshonesta; al ser rechazado por ella decide vengarse. Posteriormente, se unirá a una mujer que no duda en convivir con él sin casarse y llevar una vida licenciosa; a la muerte del Gobernador se hará prostituta (“Esta muger acostumbrada á una vida licenciosa, escasa, desde entonces de dinero, y bien avenida con la ociosidad, tuvo que corromperse del todo” (III: 90). Los dos antiguos estereotipos occidentales de la mujer están presentes en el texto: la santa y la puta.

E. El texto presenta una perspectiva oscilante entre la admiración y el desprecio por los indios. La admiración responde a una estrategia de idealización del espacio rural y de las sencillas costumbres de los indios; sin embargo, no debe olvidarse que esta construcción del indio oculta dos implícitos: a) el indio forma parte del paisaje, está integrado a la Naturaleza, es decir, no es un sujeto moderno con razón y acción que puede transformar la Naturaleza y b) la simplicidad de sus costumbres y su sana moral revelan la poca complejidad de sus relaciones sociales para la mirada occidental. Un

ejemplo que combina los supuestos de ambas perspectivas deshumanizadoras es el siguiente:

Nada hay que inspire mas conmiseración que estos seres miserables, andrajosos, sin vista y casi salvajes por la ignorancia en que viven; nada que enternezca tanto, como verlos arrodillados, alzar la cabeza al cielo y rogar fervorosamente por quien le da un pedazo de pan (II: 728).

Esta perspectiva que coloca al indio en la posición de la carencia y la dependencia se manifiesta en múltiples episodios del texto como, por ejemplo, cuando José recibe una merced del presidente, un caso individual de justicia reparadora. No existe conciencia de sus derechos, sino sujetos desvalidos que reciben dones de los poderosos.

F. El texto se hace eco de los discursos higienistas propios de la época y manifiesta su condena a las prácticas ancestrales andinas. Existe una alusión directa a la epidemia de fiebre amarilla que se desató en el país entre 1853 y 1855<sup>101</sup>, “época horrorosa de la peste, que no se satisfizo hasta destruir la vida de más de treinta mil habitantes” (III: 65). En ese contexto, el narrador realiza una digresión sobre las condiciones sanitarias de las viviendas de los indios campesinos:

en una choza reducida, baja, húmeda, desaseada, y sin ventilación ni luz, pueden vivir casi amontonados, padres, hijos y hasta los animales que poseen. Allí cocinan, comen, duermen y depositan las semillas que deben sustentarlos todo el año (III: 64).

El discurso higienista interviene en el espacio privado y condena directamente las formas de la vivienda y el aseo de los indios. No debe ser

---

<sup>101</sup> Se puede consultar un detenido análisis de esta epidemia en *La muralla y los callejones* (1999: 144-154).

casual que la vivienda del indio aparezca configurada como un espacio donde confluyen animales, personas y plantas. La armonía con la Naturaleza es la contraparte del abigarramiento, pero esa armonía esconde, como ya explicamos, una visión deshumanizadora del indio.

Posteriormente, el narrador condena abiertamente la medicina popular de los indios quienes para curarse de la fiebre amarilla se sumergían en charcos de agua inmunda y “tomaban una pocion compuesta de chicha podrida, agí y algunas hiervas. Si no alcanzaba alivio se le aumentaban sapos secos y bien pulverizados” (III: 64).

Por último, en el aspecto del discurso encontramos un texto sumamente fragmentado en sus unidades sintácticas: frases cortas y párrafos breves. Abundantes digresiones del narrador que adoptan la forma de interpelaciones al lector por los abusos cometidos contra los indios, múltiples diálogos, pero breves y a veces forzados, las descripciones son escasas y el peso de las acciones se concentra en las partes narrativas y en los diálogos. Los personajes son muy esquemáticos, pero adquieren cierta densidad por los sucesivos encuentros dramáticos. La escritura melodramática, el diseño de personajes, la segmentación de la historia, metáforas comunes (“un relámpago incendiaba el cielo” (II: 643)) y las anticipaciones (“No sé porque creo que hoy nos va á suceder una desgracia” (II: 589)), revelan la influencia de los códigos folletinescos en esta novela.

### **3.5 LA CIUDAD Y LOS ESPACIOS PÚBLICOS**



Joseph Picó (1992) señala que la tradición de la modernidad, la modernización y el modernismo confluyen en el nuevo lenguaje urbano que encarna el barón Haussmann en la reconstrucción del París de Napoleón III.

La ciudad se somete a una transformación radical de sus espacios construyéndose amplios bulevares. Estas nuevas carreteras y bulevares se convierten en las arterias de la nueva circulación urbana que impiden la congestión, abren nuevos espacios libres y rompen la densa construcción de las ciudades antiguas (29).

El propio Marshall Berman (1988) apunta que mediante esta violenta transformación por primera vez se abrió la totalidad de la ciudad a todos sus habitantes. Se produjo el tránsito de una yuxtaposición de células aisladas a un espacio físico y humano unificado: los bulevares son la cumbre del modernismo urbanístico porque permiten el flujo incesante de miradas entre los diversos sujetos sociales, la perturbadora sensación del paseo íntimo en público, la circulación de personas y capitales simbólicos, transacciones y nuevas articulaciones socioculturales (151 y ss.).

Picó lo sintetiza muy bien: “El café será el símbolo de la vida parisina y la calle se convierte en el símbolo de la vitalidad urbana, de la vida moderna. La calle se experimentaba como un espacio en el que todas las energías materiales se podían encontrar, mezclar o colisionar” (29).

En oposición a París, urbe paradigmáticamente moderna, las ciudades de la modernidad del subdesarrollo tienen su propia lógica y estructura que debemos revisar.

La evolución de la ciudad de Lima es un fenómeno que siempre ha merecido la atención de los intelectuales y escritores decimonónicos, quienes dejan constancia de la nueva topografía social de la ciudad, las reformas urbanísticas y las nuevas prácticas sociales. Sin lugar a dudas, Lima se

convierte en el siglo XIX en el centro comercial, financiero y político militar del país mediante un largo proceso que sellará la derrota de las elites regionales y las pretensiones de ciudades como Cusco, Trujillo y Arequipa. Por otro lado, paralelamente a las construcciones discursivas de la nación, se crea una esfera pública –plagada de símbolos que aluden a la narración fundacional y a su actualización constante mediante las elecciones– que asume rasgos propios y empieza a trazar los umbrales y las líneas de demarcación con la esfera privada.

Natalia Majluf (1994) desarrolló un trabajo pionero sobre el papel desempeñado por los monumentos como parte de las estrategias de la elite decimonónica para formar un espacio público nacional asociados a una memoria colectiva. Posteriormente, el principal estudioso de los procesos vividos por la Lima decimonónica ha sido Gabriel Ramón Joffré. En su magnífico libro, *La muralla y los callejones. Intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX* (1999), el investigador traza un recorrido de las transformaciones urbanísticas más importantes y que aquí resumiremos:

A. Con la quiebra del sistema colonial (desmantelamiento de la alta burocracia colonial) se provoca el debilitamiento drástico de las instituciones urbanas. El primer militarismo (caudillos militares convertidos en jefes de gobierno) causa la pérdida de la concepción de la ciudad como centro de decisión política (25). Esta inédita situación va a provocar la ruralización de la ciudad: “falta de un gobierno local sumada a la penetración de elementos provenientes del campo”. Sin embargo, “permaneció en el medio urbano un gran contingente demográfico que mantuvo su ritmo de vida: la plebe” (26).

Este heterogéneo conglomerado social recuperó parcial y temporalmente el espacio perdido, impregnando el medio urbano con sus costumbres (26). La infraestructura urbana colonial se mantuvo en los inicios republicanos o incluso se deterioró.

B. La instauración republicana y la organización del Estado implican una reconstitución de la ciudad para cumplir tres objetivos: a) insertarse en el nuevo sistema económico continental y mundial regido por Inglaterra (demostrar que las repúblicas eran parte de la civilización y posibilitaban las transacciones comerciales), b) constituirse o ratificarse como centro de su estado/nación (administración y nueva jerarquía burocrática), c) asegurar el nuevo orden interno, acabar con el desorden o el retraso y controlar a los indeseables (27-29).

C. El conflicto creado por un incremento demográfico y una renovación urbana casi inexistente va a producir los siguientes efectos: densificación del conjunto de edificios existentes (subdivisión de antiguas residencias coloniales y proliferación de las residencias multifamiliares –conventillos, callejones, casas de vecindad–) y la ocupación de nuevos espacios con viviendas muy rústicas (barracas, cabañas, guangualíes, ranchos, etc.) en las zonas periféricas. También, familias ricas comenzaron a salir del depreciado centro para ocupar barrios estrictamente diferenciados (30). Esto se va a manifestar en los discursos/prácticas higienistas que buscaban vigilar y civilizar a esta plebe urbana, se alientan espacios abiertos, ordenados y se inicia la concientización cívica con las esculturas (31). Las estrategias de este proyecto implican: nomenclatura de las calles, nuevos edificios institucionales que rompen con el barroco de la arquitectura colonial y promueven el

clasicismo académico y las instalaciones vinculadas a la infraestructura (estaciones ferroviarias, mercados centrales, puertos) donde predominó la influencia británica. Posteriormente, énfasis en la vida social (iluminación pública, desagües, tuberías de agua): un orden urbano más refinado; eje saber/poder, traer y crear nuevas autoridades en la cuestión urbana (protomédico o higienistas, arquitectos, ingenieros) (32-33). Estas nuevas verdades urbanas se difunden por los periódicos que intervienen en la “opinión pública” para obtener consensos.

D. La población de Lima en el siglo XIX ofrece un crecimiento sinuoso:

1794	62910 habitantes
1821	64000 habitantes
1837	55627 habitantes
1858	94195 habitantes

En la década del 50' y asociada al proyecto del Estado patrimonialista castillista se desarrolla la utopía controladora de las elites locales: vigilar y controlar a los subordinados (48). En este marco, los proyectos de intervención urbana buscan dos objetivos: recuperar la ciudad e instaurar un nuevo orden (49). La expansión poblacional que se inicia en 1860 se manifestó en la acumulación en la parte central (hacinamiento): elite y plebe todavía estaban confundidas en un mismo territorio (52). Los modernizadores apuntan hacia los usos y símbolos del espacio público con el afán de modificar la ciudad sin transformarla radicalmente (53).

E. El nuevo proyecto urbano de la elite exigía definir legalmente y en la práctica los usos de los espacios públicos al interior de la ciudad. Para ello,

empleó instrumentos administrativos y jurídicos: Reglamento de Policía (1839), la Municipalidad volvió a instalarse en 1857, Código Penal (1862), Cuerpo de Gendarmería de Lima (1855). La ciudad fue dividida en cinco cuarteles, conformados por 10 distritos que a su vez se subdividían en 46 barrios. Se produce así la transición de una urbe militar a una urbe policial (67). Los dos objetivos principales son: a) retirar a la plebe de las calles porque ellos arruinan el espectáculo y el sueño de la ciudad moderna; por ello, la “satanización de representaciones populares” (67), que son instauradas como enemigas de la moral, el orden público y la religión; y b) introducción de iconos e instrumentos del progreso: importación de estatuas, colocación de rejas, se reparó la Alameda de Acho (1849), la de los Descalzos (1856), se renovó la Plaza Bolívar (1858). Novedades técnicas: en 1845 y 1847, se ensayó la colocación de lajas en las calles, en 1851 se instalaron 500 puntos de luz a gas en las vías públicas, en 1855 el presidente Castilla inauguró los faroles de la Plaza de Armas. En 1857, había 2203 postes de iluminación en la ciudad, y se introdujo el telégrafo eléctrico (68).

F. Las diversas tecnologías de disciplinamiento estaban destinadas a recluir y domesticar a los subalternos percibidos como amenaza para la ciudad. “Entraban en juego nuevos modos punitivos que apuntaban hacia un control más íntimo y cotidiano del individuo, interfiriendo incluso en su conciencia” (68). Políticas de adoctrinamiento y centros de reclusión y rehabilitación vinculados con explosión constructiva de edificios destinados a dichos fines desde mediados del 40 por el dinero del guano. Estas construcciones (Carceletas, Casa de Maternidad, Mercado Central, Penitenciaría, terminal del Ferrocarril, Manicomio, etcétera) son proyectadas y

llevadas a cabo por un grupo de nuevos profesionales que aparecen instaurados como los portadores de la ciencia (arquitectos, ingenieros, médicos), muchos de ellos son nexos entre el saber occidental y la realidad peruana (69). Paralelamente, se identifica un incipiente compromiso urbanístico: pensar la ciudad como totalidad y una marcha hacia la periferia y extramuros.

G. La Muralla era una mole de piedra y barro que circundó Lima por casi dos siglos, pero no fue un elemento estático ya que sufrió alteraciones, adaptaciones y demoliciones. Esta marcaba la división entre la ciudad y su *hinterland* rural, entre la capital y sus arrabales, entre la civilización y su barbarie (74). Construida durante el gobierno del duque de la Palata, entre 1684 y 1687, la mole limeña contaba con muros de hasta cinco metros de altura, cinco portadas y treinta y cuatro baluartes (74). La consolidación política de la nueva elite y la bonanza económica generaron un nuevo modelo urbano donde las murallas eran obsoletas porque en la ciudad ya existían instituciones encargadas de vigilar y castigar (manicomio, cárcel, hospital), los sistemas de registro intraurbano mejoraron, se cancelan documentos para el control de la circulación interurbana. Paralelamente, la propia ciudad oficial atravesó las murallas con la construcción de grandes edificios extramuros y el trazado de líneas férreas (90-1). Meiggs aplica la estocada final: destrucción de las murallas en 1870.

H. Sintetizando, Ramón Joffré distingue tres procesos de transformación: a) asociados a la ciudad real (elemento demográfico y actividades urbanas), b) vinculado a la infraestructura urbana, la ciudad física (nuevo rostro de la Ciudad de los Reyes regido por afán de modernizar el

diseño urbano), c) asociado a la ciudad oficial (la ciudad letrada encargada de aprehender la urbe y las autoridades municipales y estatales encargadas de materializar esos proyectos) (101). El proceso de recuperación de la ciudad implicó una interpretación de las circunstancias históricas y acciones concretas de infraestructura urbana (confluencia de ciudad oficial y ciudad letrada): invención del alma nacional.

Este último punto permite engarzar su acuciosa investigación con nuestros razonamientos: la novela, género emblemático de la modernidad, siempre ha incidido desde sus orígenes en los múltiples conflictos que pueden surgir entre los sujetos y el escenario urbanístico. En el caso peruano y en el periodo estudiado, la ciudad es un inmenso palimpsesto en el cual se pueden leer diversas tradiciones, deseos y amenazas de los diferentes sujetos sociales que la poblaban. Aunque la ciudad y los espacios públicos no ocupan una posición central en los mundos representados de las novelas (muchos de los cuales transcurren en zonas rurales o espacios privados), hay un grupo de novelas que representa críticamente los trastornos urbanísticos sufridos y el nuevo abanico de sensaciones y percepciones que se despertaba en los habitantes de Lima. El punto clave es la modernización urbanística que no tiene correlato con una modernidad sociocultural.

### **3.5.1 *Los amores de Lima* (1872): la representación de la política y las elecciones**

*Los amores de Lima* es una novela escrita por J. Eugenio Iturrino (Lima, 1835- ¿?) y publicada en nuestra capital en la Imprenta del Universo de Carlos Prince. Iturrino es uno de los autores más prolíficos del siglo XIX

escribió novelas, varios libros de poesía y una comedia en prosa y en verso. Entre sus novelas podemos contar a *Un viviente en el sepulcro* (1873), continuación de *Los amores de Lima*, *El hombre paria* (1879), *Los héroes del vicio* (1881), *Aventuras de alto tono* (1881), *El infierno del desencanto* (1881), *Fragmentos de una historia* (1874?) (Varillas, 1992:175).

En el reverso de la contracarátula de *Los amores de Lima* (LAL) aparece la siguiente nota que nos permite realizar la filiación genérica correspondiente:

Esta obra se repartirá por entregas. El valor de cada una es el de medio sol, que se pague por adelantado. El número total de ellas será el de ocho. Aumentándose el número de suscriptores, se aumentará también proporcionalmente las páginas de que conste cada entrega.

Estamos ante una novela de folletín escrita por entregas. Además, de esta nota se desprenden dos elementos importantes para comprender el campo novelístico de la época: a) en la década del 70 todavía se conservaba una presencia importante las novelas de folletín publicadas en periódicos o por entregas, b) el autor podía ampliar el volumen de la trama si la demanda así lo exigía, es decir, la obra se escribía discontinuamente y sometida a los avatares del gusto del público. Aunque no podemos afirmarlo categóricamente, sus 247 páginas revelan que las entregas fueron incrementándose paulatinamente. Existe una intensiva segmentación de la narración ya que la novela posee 53 capítulos, la mayoría de ellos entre 3 y 4 páginas.

Por otro lado, el título posee una velada alusión a la madre del género *Los misterios de París* y demuestra la estrecha correlación que se establecía en la época entre la novela y la ciudad, ya que este género permitía develar y comprender el ritmo y el sentido de las nuevas urbes modernas.



El argumento de la novela posee todos los componentes de las tramas folletinescas: amores adúlteros, chantajes, pactos de amistad, traición, secretos familiares, intrigas políticas, crítica social, muertes, locura, etcétera. Formalmente está signado por digresiones suspensivas, personajes estereotipados en lo físico y en lo moral, varios conflictos de reconocimiento, múltiples estructuras melodramáticas, fuerte crítica social. Se presenta una clara tipología de los personajes agrupados sobre el sistema binario del héroe y sus auxiliares y el malvado usurpador y sus cómplices o ayudantes.

En 1849, seis jóvenes (Eulogio, Carlos, Anselmo, Ricardo, Alfredo y Simón) del Convictorio sellan un pacto de amistad ante su inminente separación. Por otro lado, Don Juan Luna (comerciante quebrado) se convierte en recaudador de fondos para la campaña de un general candidato a la presidencia de la República (Echenique). La victoria del candidato provoca el incremento de los negocios de Juan Luna, ya que este medra con el gobierno. Este hombre de negocios tiene un pasado oculto: tuvo un hermano natural (Roberto Lovatón) que fue “saltimbaquis, jugador de manos después y por último cómico” (61). Este hermano mató a uno, entró a la milicia y encomendó a su hija Elodia con una pariente. Juan Luna tiene dos hijas: Sofía (enamorada de Carlos) y Cristina (enamorada de Anselmo). Otro personaje clave que condensa la figura del antihéroe es Andrés Capúa, dependiente de confianza de Juan Luna, conoce el ominoso pasado de Juan Luna (asaltante) porque él fue parte de su banda. Enamorado de Cristina, quiere que el padre le conceda la mano como compensación por los servicios prestados. La presiona y chantajea a ella contándole el secreto de su padre. Finalmente, Eulogio Lazo, el mejor alumno de los seis amigos, se enamora

fervorosamente de Elodia Lovatón. Por un secreto familiar, jura matar a Roberto sin saber que es el padre de su amada. El secreto familiar pertenece a Gaspar Lazo, padre de Eulogio, cuya esposa Isaura lo engañó con Roberto Lovatón, él se entera y la mata y jura vengarse de él. No se conoce su crimen porque se cree que ella murió de una apoplejía fulminante. Por ello, identifica a la hija (Elodia) de su mortal enemigo y quiere vengarse deshonrándola.

Es una trama densa porque la mayoría de personajes desempeña una doble función en el esquema convencional del folletín y algunos sufren transformaciones estructurales. Aunque funciona con estereotipos (la mujer rica y coqueta, el joven adinerado y disoluto, el joven pobre y estudioso, la hija huérfana, los hermanos que sin conocer su filiación se enamoran, el traidor, el vengador, etcétera), esta novela nos permite una cala intensa en las representaciones y las imágenes de los espacios privados y los espacios públicos de una ciudad que está viviendo una inusitada bonanza por obra del guano. Además, podemos observar una tecnología social y de género que rige las decisiones amorosas y las interrelaciones entre los diversos personajes.

La posición ideológica del narrador se puede inferir por las múltiples intervenciones en la diégesis (intrusiones de su voz) para expresar puntos de vista generales sobre temas relevantes como la educación y las elecciones. Existe una visión pesimista y desengañada: quien se dedica plenamente al estudio se ve “pospuesto, olvidado, y aun despreciado por el favoritismo, la adulación y la mas necia y ridícula pedantería” (4). Asistimos a la configuración de una sociedad premoderna en la que las redes de poder responden al clientelaje y al corporativismo antes que a las reales

capacidades individuales de cada sujeto. Si la educación y la movilidad social eran parte del fundamento del proyecto burgués europeo, esta novela representa el fracaso de dichos ideales: el acceso a la educación no puede quebrar viejas estructuras de poder ni existe mayor movilidad social (la novela posee una visión racista y esencialista de las comunidades subalternas, con claros elementos propios del *sujeto esclavista* en la percepción del otro étnico).

El narrador sintetiza con amargura la coyuntura política del final del gobierno de Echenique: “Todos no hablan mas que de robo y despilfarro del Gobierno! Y á quien no le ha tocado nada en la gran feria de la *consolidación* quiere medrar en el trillado camino de las conspiraciones” (160). Los que no se han beneficiado ilegalmente, alientan las conspiraciones: el Estado y los ingresos del guano son el botín que se disputan políticos, militares y comerciantes. No hay conciencia de un proyecto nacional ni un horizonte común de expectativas. Por ello, las elecciones, que deberían ser el acto político más importante en una sociedad con instituciones democráticas, son conceptuadas negativamente ya que los candidatos emplean la fuerza para tomar las mesas electorales y frustrar una elección limpia. Por ello, la victoria de Echenique se consigue gracias a “reunir en un solo cuerpo á todos los vagos, sospechosos, desertores, jentes de mal vivir y de mas criminales antecedentes, teniéndolos á sueldo durante los dias de las elecciones” (91). La ironía y las imágenes macabras complementan esta representación del espacio público: “Algunos centenares de victimas fueron sacrificadas impunemente, sirviendo el reguero de su sangre para marcar el camino del poder; y sus cadáveres de resbaladizos peldaños para subir el sόlio

Presidencial” (92). Sin embargo, el narrador traza una distinción entre su oficio y la del historiador, pero considera que hay un saber generalizado sobre la ilegitimidad de los resultados electorales:

Como nosotros escribimos solo la novela, nos excusamos de entrar en pormenores, rasgos, apreciaciones, noticias, y demas atributos competentes al historiador (...) A mas de esto, las farsas eleccionarias y todas las mentiras políticas son hoy tan manoseadas y conocidas (92).

Aunque uno de los personajes (Andrés Capúa) es el encargado de organizar el fraude electoral (toma de mesas, amedrentamiento de candidatos rivales, etcétera), las opiniones políticas del narrador aparecen disjuntas de la acción principal. El pueblo aparece contra el mandatario Echenique porque “Acusaban á éste del atraso del Pais; del derroche de sus rentas; de la malversación de sus caudales; de la prostitución de sus costumbres” (187). Esto abre una época de ambiciones, crímenes, espionaje y muerte. Posteriormente, el narrador hace explícita la digresión: “Hecha esta ligerísima, pero indispensable explicacion de la situacion política, volvamos ahora á nuestros personajes” (188).

En el plano del discurso, tenemos una novela donde el diálogo domina a las descripciones y al relato de las acciones. La trama avanza mediante diálogos contruidos principalmente por medio de preguntas y respuestas que involucran narración de acciones. El arsenal retórico de la novela de folletín se complementa por el excesivo uso de signos de admiración que otorgan énfasis y vivacidad a los diálogos. El manejo de las pausas es muy frecuente por medio de puntos suspensivos en los diálogos.

El pacto ficcional se muestra abiertamente: el narrador no se limita a presentar la historia, sino que exhibe su carácter y su tarea. Además, hay una exagerada preocupación por las competencias del lector y se insiste

reiteradamente en ofrecerle toda la información para la cabal comprensión de la historia: “Escucharemos la conversación que ellos sostenían, y para evitar toda confusión, bueno será que el lector conozca antes someramente á los personajes que ponemos en escena” (4). Posteriormente, sigue una descripción de cada uno de ellos. El narrador no sigue su propia lógica discursiva, sino que busca satisfacer los deseos del lector que él mismo le atribuye: “el lector deseará conocer á los personajes del vetusto paseo, y encontrando nosotros justa su pretencion, pasamos en seguida á satisfacerla” (15). El narrador posee la capacidad de introducirse en cualquier ambiente y develar los secretos del sentimiento y el pensamiento de los diversos personajes: “Mientras Lazo descansa nosotros curiosiáremos todo lo que había en sus habitaciones” (22), “Nosotros á fuer de curiosos cronistas, iremos husmeando durante las entretenidas danzas, los diversos diálogos, apartes, coloquios y murmuraciones” (171). Estamos, pues, ante un narrador heterodiegético que narra desde una posición de ulterioridad mediante una focalización omnisciente.

Uno de los aspectos más interesantes de esta novela es un tratamiento embrionario del monólogo interior que constituye un salto cualitativo respecto de otras novelas del periodo. Por ejemplo, esta introducción al monólogo: “Eulogio caminaba, apresuradamente, y tratando en su marcha de coordinar sus turbadas ideas, decía para sí: (...)” (121). La absoluta conciencia del narrador se observa cuando más adelante sostiene que: “Eulogio, después de su monólogo, siguió ya silencioso su camino” (122). Estos monólogos interiores de la novela permiten el acceso al tiempo vivencial de los personajes diferente del tiempo cronológico lineal que rige el desarrollo de las

acciones: expresa el discurso mental no pronunciado de los personajes. Sin embargo, en los pocos casos de esta novela no se alcanza el *stream of consciousness* ya que el flujo de la conciencia del personaje se manifiesta subordinado a la vocación organizadora del narrador. Por ejemplo: “Cristina se dijo interiormente: - El incendio de anoche y esa extraña y violenta prisión me mortifican mucho á pesar mio!” (202).

Como en la mayoría de novelas decimonónicas, se produce la inserción de otras formas discursivas. Se inserta una poesía que el personaje está leyendo: canto del Ermitaño de Monserrat (23-24); se transcribe una poesía que es cantada por las dos hermanas, “El arrullo” (101). Además, se incluyen dos breves artículos de costumbres, en los cuales se describen dos espacios públicos, la Alameda de Acho (13-14) y Alameda de los Descalzos (47), y las prácticas vinculadas con la apropiación de la ciudad por los diversos sujetos sociales. El carácter omnívoro del género posibilita estas inserciones sin afectar la estructura novelística central.

En una versión actualizada del clásico tópico Armas/Letras, el narrador presenta un elogio del poeta: “dirige á su saber nuestros sentimientos; norma nuestras acciones, juega con nuestros caprichos; dispone de nuestra voluntad” (24). Visión exaltadora que asigna saber y poder al poeta y revela la todavía posición hegemónica de la poesía en el concierto de los géneros discursivos.

En el texto, se ofrece una gran cantidad de símiles y metáforas. Escojamos algunos ejemplos: “Elodia, cual inocente pajarillo aprisionado en triste jaula” (72), “hizo un violento movimiento como si hubiese sido tocado

con un hierro candente”, “la lava que vomitaba el corazón de su hijo” (123) y “me ha puesto usted la cabeza como un volcan” (216).

Para terminar este breve análisis de la novela, estudiaremos tres aspectos adicionales: a) la configuración de los afroperuanos en el texto, b) las representaciones conflictivas de la mujer en la novela y c) la ciudad como espacio de deshumanización.

A) Los esclavos domésticos en las políticas de la descripción aparecen como parte del decorado de la casa. Por ejemplo: “Los esclavos estaban bien atareados, unos limpiando las vidrieras, otros sacudiendo las paredes...” (26); “Lazo llego a la casa de Luna, al que encontró parado en la puerta de la calle dando algunas órdenes á uno de sus esclavos” (54); la casa de los hermanos Leiva era “habitada por ellos, su madre, algunos hermanos menores y varios esclavos” (88). Los esclavos afroperuanos constituyen una parte significativa de los espacios privados porque son los encargados de limpiar, cocinar, conducir a los amos en los coches, etcétera. Sin embargo, ninguno de ellos tiene voz propia y se diluyen en los paisajes descriptivos. Aunque no se produce la representación directa de un afroperuano individualizado, la novela tiene como antihéroe a Andrés Capúa, cuyos orígenes son presentados de la siguiente manera:

era natural del Callao é hijo de un artesano, de oficio carpintero. Su madre habia sido una mulata, de aquellas que por haber nacido en casa grande, heredan todo el orgullo de sus amos, y en su pobreza, desnudez y miseria, encierran las exageradas pretenciones de una raza altiva, engreída y mas enseñoreada que los nobles (95).

En este fragmento ya tenemos al *sujeto esclavista* operando plenamente: se asignan negativas cualidades morales a los afroperuanos para legitimar la subordinación: ya que son altivos deben estar bajo la férula de otro que controle sus desbocadas pretensiones. Posteriormente, esta

concepción ideológica racista se verá confirmada cuando el narrador establezca que: “En Andrés se habían desarrollado con creciente rapidez todos los negros instintos de su raza, adormecidos ántes por el reposo en que se encontraban” (222).

B) La novela establece una rígida asignación de prácticas y significados correlacionados con los roles de género. En una reunión formal, las mujeres tocan el piano. Los espacios de la casa están claramente divididos: “entonces las mujeres pasaron á la cuadra conducidas por algunos jóvenes, quedando Luna en la sala con sus amigos” (32). La sala para los varones adultos y la cuadra<sup>102</sup> para las mujeres y los más jóvenes. Por otro lado, ya aparecen fisuras en la representación de la mujer asociadas principalmente a la educación. En una casa tradicional, se imponen los rezos y las costuras; en una casa moderna, la música, el aprendizaje de idiomas y el dibujo.

La postura ideológica contra la mujer es frecuente en las digresiones morales del narrador: “probar una vez mas, la conocida inconstancia y veleidad de la muger, principalmente de aquellas apellidadas *aristócratas* o de *gran tono*” (140). Hay una frecuente acusación contra la mujer de ser caprichosa, forma velada de aludir a su irracionalidad y justificar por consiguiente su subordinación a la esfera patriarcal.

La configuración del personaje Isaura y su devenir en la acción narrativa condensan varios aspectos de la visión de la mujer que plantea el mundo representado en la novela. Se considera la honra como el atributo de mayor significado en la mujer; por ello se destaca que: “ella lo ha pospuesto

---

<sup>102</sup> La cuadra era un espacio amplio que poseían todas las casas de la época, pero que simbólicamente tenía menor importancia que la sala.



todo á su pasión por mí, hasta su honra” (43). Esta es una clara alusión a la convivencia prematrimonial. Posteriormente, Isaura se casa con Gáspar Lazo y modifica drásticamente su conducta: antes de casarse era “humilde, afable, cariñosa”; después de casarse es “altiva, desdeñosa e imprudente”. El adulterio de Isaura se desarrolla en un lugar abominable moralmente, la transgresión a los mandatos emanados del matrimonio solo se pueden materializar en espacios de corrupción: “se encontraba en aquel instante con su amante en una *posada* ... lugar solamente frecuentado por las mugeres mas prostitutas” (79). El narrador interrumpe el flujo narrativo para realizar una digresión que refuerza su visión negativa de la mujer: “La mujer es demasiado superficial: nada en ella es estable” (77) porque está instalada en un “círculo donde campea la mentira, la intriga y la coquetería” (77). Al comprobar el adulterio, Lazo coge un par de pistolas y decide “dar, muerte allí mismo á ambos delincuentes” (79). Finalmente, poseído por “una fuerza, una violencia irresistible” estrangula a su mujer (80). Este asesinato pasional es un desenlace que el propio texto ha ido preparando: se despliega una justificación ideológica del crimen:

llenaste de lodo mi nombre! Cubriste de infamia mi honor! Y torpe, inmunda y corrompida, te veías con tu amante en un asqueroso lupanar; en donde á vil precio vendías tu honra, saciabas tu impureza y escarnecías mi afecto! (82).

Por otro lado, el ejercicio de la sexualidad todavía es irrepresentable y se elide toda alusión directa a ella. No obstante empieza a enterearse como un elemento propio de las relaciones amorosas: “Desde ese inolvidable momento ambos se comprendieron y ... Sofía quedó vengada de las infidelidades de su esposo” (189): los puntos suspensivos aluden a un acto sexual que es innombrable, pero es captado por la competencia del lector;

otro ejemplo: “Eulogio temeroso de no poder contener la fogosidad de su pasión se retiró prudentemente de allí” (228), el sensato personaje domina su pasión y evita caer en la vorágine del sexo.

Los estereotipos de la mujer que aparecen en la novela remiten a las prácticas de ilegitimidad, hegemónicas en la Colonia, que todavía perduraban en el periodo republicano. Por ello, en una reunión orgiástica de los amigos, en la cual se bebe alcohol y se baila con mujeres prostitutas, Alfredo elogia a la querida y la contrapone a la esposa. La mujer casada está asociada a deberes, quejas y molestias, manda, no le importa el esposo y puede ser la causa de su infamia y perdición. Por ello, es egoísta y vengativa. Por el contrario, la querida genera un amor sin celos ni desengaños, todo es placer, agasaja y trata con dulzura, suplica humilde, afable, halaga, empeña todo y se sacrifica por el honor del hombre al que está ligada (135).

C) El espacio público de la ciudad ya no aparece representado solamente como el lugar para la sociabilidad –paseos, diversiones, negocios– y el ejercicio de la política, sino también como el espacio, en el cual están instaladas las casas del vicio. Estos lugares son focos de deshumanización porque son el “centro de toda clase de vicios, relajadora de las buenas costumbres y en donde instantáneamente se torna un hombre de bien en un miembro fétido y despreciable para la sociedad” (164). Nótese el furor moralista implícito en esta descripción y el presupuesto que en la ciudad el hombre puede corromperse y dejar de ser un miembro integrado a una comunidad regida por la razón y la moral. Un claro ejemplo de este proceso de deshumanización sería el personaje Leopoldo Casafranca, quien es desenmascarado como: “libertino, jugador, crapuloso; que diariamente

amanece en desordenadas orgías; que es un pozo de vicios, un mozo perdido, un figurín afortunado, un títere lleno de afeites” (116).

La ciudad adquiere un tinte amenazador porque en el espacio público se encuentran estos espacios de corrupción y perversión; en contraposición, el espacio privado, el hogar, aparece como el espacio natural de la razón y la moral.

### **3.5.2 *Los amigos de Elena* (1872): arcadia provincial y corrupción urbana**

Fernando Casós (Trujillo, 1828- Lima, 1881) fue un abogado que se dedicó activa y fervorosamente a la política y que empleó la literatura como un discurso que le permitió defender sus convicciones, atacar a sus enemigos y denunciar la corrupción de la sociedad peruana. Eligió a la novela como arma política y como espejo de los vicios de los distintos sectores sociales en el Perú.

Casós es el creador de la novela histórica con pretensiones moralizadoras en nuestra tradición literaria. Sus dos novelas *Romances históricos del Perú, 1848-1873. Los amigos de Elena. Diez años antes y Romance contemporáneo sobre el Perú* (1867). *¡¡Los hombres de bien!! El becerro de oro*, fueron publicados en 1874 en París. Ninguna de estas novelas cuenta con ediciones posteriores o ediciones críticas y definitivamente son muy poco conocidas, incluso entre los estudiosos de la literatura.

Las dos novelas de Casós revelan un deseo explícito de combinar historia y ficción en aras de un texto que cumpla funciones redentoras: reestablecer la verdad histórica y los valores morales en la sociedad peruana. Este afán pedagógico (moral) y la reconstrucción de la verdad (memoria) están ligados y son expresión de las preocupaciones de los sectores letrados por la formación de la nación y el estado en el Perú decimonónico. Existe un criterio defendido por Seymour Menton quien reserva la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor (1993:32). Sin embargo, nosotros suscribimos una definición que no atiende a los marcos cronológicos del autor, sino principalmente a la relación de los mundos representados con el discurso histórico.

Las supuestas imperfecciones formales son irrelevantes, ya que sólo tendrían sentido en función de un inexistente modelo de novela romántica en nuestra tradición. La excesiva idealización de los personajes, el lenguaje bronco y descuidado, las constantes digresiones no son errores formales de la novela, sino son la forma de la novela. Por todo ello, constituyen textos significativos de las posibilidades, limitaciones y singularidades del romanticismo peruano; olvidar o desdeñar estos textos implicaría falsear nuestra visión del romanticismo.

Estas son las únicas novelas escritas desde la periferia y contra la sociedad y su centro espacial y simbólico: la ciudad de Lima. Recuértese que una de las razones de la debilidad de nuestro romanticismo fue que sus principales figuras estuvieron articuladas con las sucesivas administraciones

estatales, principalmente con las del general Ramón Castilla y, por ello, no desarrollaron una actitud crítica ante la sociedad. Francesca Denegri (1996) lo explica impecablemente:

El movimiento romántico fue parte de este proceso de modernización cultural propiciado por el boom guanero durante el gobierno de Castilla. El Estado usaba parte de los ingresos (...) para (...) fomentar la producción de productos culturales nacionales acordes con el proyecto modernizador de las elites liberales (21).

Las dos novelas de Casós escapan a esta asimilación a la política cultural estatal y se instauran como la más ácida crítica a los hombres que regían y administraban el estado, con lo cual se está fundando la tradición más fecunda de nuestra historia novelística. Cabe añadir que *Los amigos de Elena. Diez años antes*, la primera novela de formación (*bildungsroman*) del Perú republicano, es muy superior a la otra novela por su complejidad: incluye en sus estructuras textuales varias formas discursivas: cartas, poemas, coplas populares, cuadro de costumbres, reseña histórica, yaravíes, etcétera; los personajes proceden de diversos estamentos sociales y conservan su mentalidad; ficcionaliza a escritores de la época y posee una mayor articulación entre las distintas líneas argumentales. En esta novela se representa detenidamente la oposición simbólica entre la arcadia provincial y la corrupción urbana; por ello, procederemos al análisis de este aspecto que nos interesa.

Isabelle Tauzin (2001), en un importante artículo sobre esta novela, destaca que la representación de los espacios públicos y las instituciones es altamente negativa. El ejército está corroído por los intereses mezquinos y la Iglesia ya no se identifica con la moral; por ello, la precaria sociedad nacida de la Independencia vive amenazada por la corrupción reinante (91). Tauzin

pone de relieve cómo Trujillo es configurada como cuna de patriotas y próceres, espacio de una gastronomía deliciosa y una fidelidad a las tradiciones y a los valores morales; sin embargo, se objeta con ironía la escasa actividad cultural y la ignorancia del pueblo. En contraposición, Lima aparece degradada: el narrador sintetiza su juicio así: “gobierno, comercio, crónica y prostitución, ese era Lima en 1848” (Casós, I, 338). Acosada por “águilas negras” (sacerdotes) y “palomas viajeras” (prostitutas), Lima aparenta un lupanar al aire libre que exhibe sus miserias e hipocresía a la vista de todos (Tauzin, 93). Casós no teme representar abiertamente y con un realismo grotesco la presencia de las prostitutas en las calles céntricas de la ciudad y en los cafés y hoteles, destruyendo así la visión edulcorada e intrascendente del costumbrismo<sup>103</sup> que no cuestiona el orden social (93-94).

Creemos que se pueden añadir dos elementos más que completan y matizan las operaciones semánticas de oposición entre la provincia y la capital.

A) La apacible ciudad de Trujillo, cuyo ritmo temporal lo marcan las campanadas de la catedral, se ve afectada por una sublevación de esclavos que llegan incluso a tomar la Plaza Mayor ante la cobardía del prefecto que huye. La avanzada de los esclavos instaura el caos simbólico; por ello, la derrota de los esclavos implica la recuperación de la legalidad y del orden social. El punto clave es que la victoria sobre ellos la obtiene un conjunto de ciudadanos civiles y no las tropas o funcionarios del aparato estatal, es decir, se refuerzan los valores cívicos de los trujillanos sobre la cobardía y la

---

<sup>103</sup> A diferencia de la estudiosa francesa, creemos que parte de la obra de Pardo realiza una crítica profunda y severa de las instituciones políticas y socioculturales peruanas. Sin embargo, es evidente que ningún costumbrista alcanza la contundencia de las críticas de Casós.

inoperancia de las instituciones estatales. Por otro lado, uno de los gestores intelectuales de la proclama libertaria había sido el propio Alejandro, héroe de la novela, que no oculta su preferencia por la abolición de la esclavitud.

Uno de los efectos de la fallida sublevación fue que el hacendado Alfonso Gonzales Pinillos<sup>104</sup>, propietario del fundo Enepen, liberó a trescientos esclavos quienes se contratan como peones. El texto lo explica ampliamente "redimidos por la caridad de un filántropo, por la conciencia de un filósofo y la fraternidad de un verdadero cristiano, que habia recibido como primera ofrenda las lágrimas del reconocimiento de esa multitud" (I: 329). No se quiere reconocer como causa directa de esta manumisión colectiva a la sublevación, sino que se incide en las cualidades del amo (filántropo, cristiano y filósofo); la libertad se alcanza no por acción de los esclavos, sino por mérito y voluntad del amo. Otra vez las lágrimas como lenguaje de los esclavos: ellos no agradecen discursivamente, ellos lloran.

El texto sostiene que dicha acción fue la causa de la manumisión general en el Perú, otorgada a 12000 esclavos en diciembre de 1854 (I: 330). Esta flagrante tergiversación de la historia es muy significativa porque revela dos cosas: a) el deseo del texto de que la liberación de los esclavos obedezca a intereses dignos y no a meras conveniencias políticas y militares como realmente ocurrió, y b) la pretensión de instaurar como precursor directo de la liberación de los esclavos a un hacendado trujillano y lograr que la provincia participe en uno de los actos de mayor trascendencia de la esfera pública de esos años.

---

<sup>104</sup> Catedrático de Derecho del seminario de Trujillo, maestro del novelista en las materias del Derecho Natural y del derecho de Gentes (Espezúa, 2003: 46).

Esta representación de la sublevación y de la manumisión contiene diversas líneas ideológicas: se formaliza la visión del *sujeto esclavista* deshumanizando a los esclavos, pero simultáneamente se valora positivamente la abolición y todos los esfuerzos encaminados hacia ella. Además, Trujillo, la supuesta arcadia provincial, aparece como un campo de conflictos sociales, y amenazada por los sujetos marginales.

B) La escena que desarrolla el reencuentro entre los dos amigos Alejandro y Arístides nos permite conocer mejor los procedimientos de configuración discursiva de la capital. Ellos se dirigen al centro de Lima para comer por la tarde. El recién llegado afirma abiertamente: “sabes que tu Lima me parece muy desaseado (sic); mas limpio y mejor policia tenemos en nuestro pueblito de Trujillo” (II, 78). Alejandro intenta defender la capital y afirma:

un poco desaseadas son estas calles, ciertamente, pero las del centro no son así; ya verás, Lima es muy grande y no es fácil la buena policia en un gran pueblo; el gas que comienza a colocarse hara ganar mucho á esta capital hermosísima (78).

Esta réplica revela la ambigüedad de percepciones del personaje principal, el cual ha asumido parcialmente el discurso modernizador de la época y se siente orgulloso de los adelantos de su ciudad. Además, de ser plenamente consciente de las diferencias estructurales entre Lima y Trujillo. Finalmente, los dos amigos llegaron a la *Bola de Oro*<sup>105</sup>, hotel y restaurante ubicado en la calle de Mercaderes. Este local situado en el centro mismo de la calle principal de comercio será configurado como la metonimia que porta los valores y significados del centro de la capital.

---

<sup>105</sup> Este local limeño ya publicitaba sus servicios en *El Comercio* del año de 1848 de la siguiente manera: “Desde el domingo 31 habrá helados al mediodia y por la noche con el aseo y esmero de costumbre” (2852: 1).



Aristides, antes de entrar al hotel, desea observar el movimiento de la ciudad,

la circulación de las gentes, el ruido y bullicio del comercio, la multitud, en fin, aglomerada en sus veredas, centro del grande movimiento. Estaba parado contemplando el panorama de Lima, visto de cerca y en sus gentes, cuando una mano muy aromatizada le pasó por la cara y una voz melosa le decía:

- Foranito, ¿cómo estás?
- ¿Has visto desvergüenza igual? Dijo Aristides á Alejandro
- De esto hay mucho aquí, entremos pronto á comer, porque esta es la hora en que comienzan las mujeres públicas (II: 78-9).

En este fragmento tenemos dos aspectos que merecen comentarse: A) la descripción cabal de los flujos de signos (materiales y simbólicos) de una ciudad moderna que se encuentran concentrados en el centro de la capital, pero que están ausentes en la periferia más cercana. Las dos palabras claves: “comercio” y “multitud” remiten a la intensa actividad comercial de una sociedad beneficiada intempestivamente por los recursos del guano y a la masa anónima, en la cual la persona individual pierde sentido porque se funde en una colectividad mayor. Sin embargo, el vértigo de la ciudad moderna es un simulacro que se vive en unas cuantas calles, pero que no logra irradiarse por toda la urbe regida todavía por relaciones tradicionales; B) la prostitución es también un signo más del vértigo de la ciudad, no solo sorprende la iniciativa de la mujer y su abierta provocación, sino su capacidad para identificar al sujeto foráneo que fácilmente puede caer en sus redes. A diferencia de Trujillo, donde el ritmo temporal estaba marcado por el tañer de campanas, en Lima la irrupción de mujeres públicas en las calles establece los segmentos temporales diarios.

Lo que quiero sugerir mediante este análisis es que la mirada denigratoria de la ciudad de Lima tiene sus matices y esta hibridada con una

mirada, sino cómplice, por lo menos tolerante en materia de la corrupción sexual. No hay solamente un discurso censor, sino también un discurso que linda con la comprensión afectiva. La descripción del *Bola de Oro* y su clientela es sintomática:

Aquella clientela gozaba de un privilegio principal, que era lo que hacia agradable y entretenido el cuadro social de la “Bola de Oro” pues era permitida, como en todos los hoteles, la entrada por el callejón á todas las mujeres públicas, que allí se encontraban con sus *conocidos*, ó hacian amistades nuevas, y en general divertian á todos, yendo de un lado á otro por entre las mesas para que les convidaran una *copita*, solicitada en términos que puede presumir el lector (82).

Esta descripción no posee juicios de validación negativos, sino por el contrario adopta un tono de celebración y comprensión hacia el fenómeno: nótese los adjetivos “agradable” y “entretenido”. Sin embargo, esta descripción entra en conflicto evidente con la calificación posterior de “jubileo satánico” que le asigna el narrador en la exposición de los hechos o la de “antro de prostitución” que le asigna Arístides al interior de la diégesis. Por otra parte, no debe obviarse que el sentido completo del párrafo se alcanza por la competencia asignada al lector: el texto configura un narratario que conoce plenamente estas escenas, es decir, competente en un saber urbano y en el habla de las prostitutas.

Dorián Espezúa (2003) ha realizado un completo análisis de la figura de Casós y de los recursos narrativos de su principal novela. Aquí expondremos sus conclusiones respecto del plano del discurso para completar la visión de este texto:

Casós se sitúa justamente como si todo lo observara desde un mirador. Él siempre está en primera fila, tanto que luego, en cualquier momento se introducirá en el lenguaje de cualquiera de sus personajes para aparecer como testigo o se presentará como personaje principal, refiriéndose a sí mismo en tercera persona. Por otra parte, Casós aparece en algunos pasajes como narrador

omnisciente, puesto que suele proyectarse o adelantarse al futuro (49).

En síntesis, en *LAE* hay una compleja dialéctica entre el centro y la periferia: no son espacios meramente inmóviles y establecidos definitivamente, sino que son polos móviles de sentidos cuyas valoraciones aparecen a veces jaqueadas y que soportan diversas percepciones de los personajes y del narrador. Además, permiten el desarrollo de varios discursos: el entusiasmo por la modernización, la nostalgia por el apacible mundo provinciano, la condena a los vicios de la urbe moderna, la comprensión de ciertas prácticas urbanas que atentan contra la moral tradicional, la deshumanización de los subalternos, la filantropía por el *otro*, etc.

## CONCLUSIONES

1. Los proyectos nacionales decimonónicos fracasaron política y narrativamente porque fueron incapaces de construir una ipseidad y se limitaron a la identidad ídem. Los grandes relatos nacionales decimonónicos se gestaron desde los espacios criollos urbanos y amparados en la participación de la esfera política o en la administración del Estado, desde ese lugar y bajo esas condiciones no podían ser narraciones intersubjetivas sino ejercicio de una posición de poder simbólico y material. Estos relatos hegemónicos fueron cerrados porque se limitaron a la autocomplacencia en la semejanza que derivaba de un paradigma social minoritario (sujeto varón, blanco, occidental e ilustrado). Es decir, no pudieron incorporar en su narrativa de identidad al otro (voces y perspectivas de las amplias mayorías indígenas y afrodescendientes) como un cohacedor de sí mismo. Por ello, se convirtieron en fundaciones artificiales de la nacionalidad.

2. Los sistemas literarios y artísticos estuvieron estrechamente ligados a los proyectos históricos y políticos de construcción de las culturas nacionales: la figura del letrado era la del sujeto competente en la esfera cultural y en la esfera política. Los procedimientos discursivos y los mundos representados de las novelas decimonónicas constituyen una privilegiada vía para conocer el devenir de los diversos proyectos nacionales que se gestaban entre la elite criolla. Los textos narrativos y las novelas del periodo elegido refractaron frecuentemente el campo político con sus actores e

instituciones como un conglomerado de unidades significativas que contribuye a constituir y a percibir el propio orden político entre los sectores letrados de la sociedad. El discronismo de la modernidad política y el tradicionalismo social fueron objeto de múltiples representaciones culturales, principalmente en textos narrativos. La novela posee la capacidad de refractar memorias y olvidos colectivos, anhelos y miedos sociales, utopías y deseos que interactúan, nutriéndose y transformando los sentidos socioculturales desde el lenguaje y en el lenguaje. Además, las novelas constituyen poderosas enciclopedias de las sensibilidades, refuerzan o socavan los mecanismos de discriminación y subalternidad y establecen una fecunda relación con el espacio urbano, el lugar por antonomasia de la modernidad.

3. Frente al pequeño canon de novelistas decimonónicos aceptados convencionalmente, la *genealogía* de la novela en el campo literario peruano del periodo ofrece un espectro móvil de sujetos y escenarios que convocan a textos, significados y problemas insospechados. Nuestras lecturas sincrónicas que se fundamentan en una clara delimitación de los géneros narrativos son insuficientes en un periodo en el cual la propia noción de diferencia al interior del campo narrativo se estaba gestando abruptamente. Nuestra mirada diacrónica demuestra que pensar la historia de la novela peruana decimonónica bajo categorías como neoclasicismo, romanticismo y realismo es un error porque la mayoría de textos que podemos nombrar como novelas son textos híbridos que se apropian indistintamente de códigos retóricos neoclásicos, románticos y realistas.

4. Nuestro análisis no se limitará a una historia social de lo literario, sino que simultáneamente intentará una historia literaria de lo social. Por ello, el énfasis en la política y el mercado como dos series de prácticas discursivas que afectan y son afectadas por los textos novelísticos. El discurso novelístico es una biotecnología social, participa activamente en la formación de las almas y los corazones de los lectores, pero la novela es también objeto de otras tecnologías como las instituciones del poder, la voluntad de saber y la lógica mercantilista. Las novelas de folletín imbricadas con la expansión de la prensa popular posibilitaron el acceso a la cultura de lo escrito de nuevos sujetos sociales. En el siglo XIX se vive por primera vez un sistema cultural de masas casi mundial que articula a las principales ciudades en la producción y consumo de las novelas de folletín. Las principales ciudades hispanoamericanas, Lima entre ellas, participaron en esta eclosión de una cultura de masas, principalmente como consumidores de los folletines europeos.

5. Las novelas de folletín son parte constitutiva del romanticismo hispanoamericano; sin embargo, solo han merecido un tratamiento insuficiente o marginal. La crítica especializada no puede desprenderse de ciertos prejuicios derivados del lugar de enunciación de sus planteamientos que tiende a invisibilizar las formas masivas del género novelístico destinado a sectores populares. La irrupción y expansión de la novelas de folletín en Hispanoamérica no ha sido suficientemente estudiado en correlación con los procesos de modernización social, creación de un nuevo público lector y biotecnología fundamentada en ideologías tradicionales. No existe un

adecuado estudio de la recepción masiva de las novelas de folletín europeas en nuestra tradición y su legado en el nivel de la estructura, composición, temática e ideología en la novelística hispanoamericana. El romanticismo peruano posee un carácter ambivalente: tradicional y moderno. Por un lado, su proceso de apropiación del mundo colonial está fortaleciendo las bases y el pasado de una narrativa nacional que conserva y prolonga las jerarquías y exclusiones coloniales. Por otro lado, la difusión de las nuevas formas narrativas (novela y cuento) crea circuitos de producción y consumo de bienes simbólicos que favorecen los sinuosos procesos de modernidad política y modernización social.

6. Los factores claves que posibilitan la irrupción del género novelístico –en forma de folletín– y la creación de un nuevo público lector en nuestro campo cultural son tres: a) la aparición y consolidación de *El Comercio* como prensa moderna y soporte material de novelas de folletín en la década de 1840; b) la simultaneidad en la circulación de productos propios de la cultura de masas europea en las principales ciudades del mundo occidental; c) el Estado patrimonialista castillista y sus políticas modernizadoras: avances en la educación y el incremento de la alfabetización en la sociedad. Las novelas de folletín son el paradigma central en los albores de la novela peruana. En el periodo estudiado (1845-1879) existieron dos circuitos interrelacionados de producción novelística (folletín y letrado), dos fuerzas productivas sociales que participaron activamente en la lucha política por imaginar la nación y se constituyeron en vehículos de modernización y modernidad, pero fueron

incapaces de liquidar las viejas representaciones sociales de los sujetos subalternos (indios y negros).

7. Las novelas de folletín que aparecieron en la década de 1840 – escritas mayoritariamente por extranjeros– contribuyeron decisivamente en la formación de un nuevo público lector, asociadas sincrónicamente a las manifestaciones de las novelas de folletín europeas, coadyuvaron a la constitución de la prensa popular como el primer medio de una incipiente cultura de masas en nuestra comunidad; por ello, fueron un factor que alentó la modernización sociocultural, pero sus mundos representados y sus códigos retóricos fortalecían una concepción tradicional, organicista y jerárquica de la sociedad. A la inversa, la mayoría de las novelas letradas que se consolidan en la década de 1860 –escritas mayoritariamente por peruanos– siguen los ya desfasados modelos románticos de la alta literatura europea y mediante sus mundos representados y sus estrategias de narración intentaron constituir una subjetividad y una sensibilidad moderna en el orden privado y un espacio público regido por los ideales de la Ilustración y la racionalización de la sociedad, pero sus formas de producción y circulación alentaban una esfera cultural premoderna, en la cual lo literario estaba disjunto de las mayorías sociales y subordinado a la moral y política de las elites.

8. Los dos circuitos de producción novelística (folletín y letrado) se distinguen no solo por el soporte material (prensa/libro), el respeto a las altas convenciones de la literatura o a las retóricas del folletín, sino principalmente



por el público lector y la imagen del escritor. El público lector de las novelas de folletín estaba conformado por sectores urbanos medios que leían fragmentaria y discontinuamente; el público de las novelas letradas era más reducido y estaba signado por su capacidad económica y mayor educación, su experiencia de lectura creaba una temporalidad que ellos controlaban y una expectativa de códigos retóricos propios de la literatura ilustrada. Además la imagen del escritor y su posicionamiento en el mercado también varían: el escritor de folletines recibe dinero por sus productos culturales, es un agente del mercado que posee por su práctica una visión desacralizada de la literatura. El escritor de novelas letradas es un *letrado*, un sujeto que confía en sus competencias culturales, en la omnipotencia de la palabra escrita y en el carácter estético y moral de lo literario.

9. Entre 1839 y 1843 se publican 54 textos narrativos en forma de folletín en *El Comercio*. Esta decisión de política editorial fue clave en la creación de un nuevo público lector popular, urbano y desconocedor de las convenciones de la alta literatura. No se trata solo de la introducción masiva y reiterada de textos narrativos ficcionales, sino fundamentalmente de la primacía del placer sobre la educación, es decir, la inversión del paradigma neoclásico. La literatura aparece fundamentalmente como evasión e imaginación; sin embargo, estos textos narrativos poseían una *paideia* que oscilaba entre un humanismo crítico de las injusticias sociales a una defensa velada del *status quo* y la promoción de los valores morales propios de la aristocracia o nobleza.

10. Julián M. del Portillo es el primer escritor peruano que asigna el nombre de “novelas” a sus breves composiciones narrativas publicadas en forma de folletín en *El Comercio*. “Lima de aquí a cien años” (1843) es el primer texto narrativo ficcional plenamente original escrito por un peruano que se publica por entregas sucesivas en un periódico. Los mundos representados aluden a la ciudad de Lima y de Cuzco, es el primer texto de carácter futurista con elementos fantásticos en la literatura peruana, y es una narración estructurada sobre la base de epístolas, pero que revela francamente los deseos de modernidad y los imaginarios comerciales de un sector de las elites letradas del periodo. Aunque podemos encontrar elementos propios de la novela de folletín (manejo del suspenso en función de las unidades de las entregas, conciencia social, intervención de la Providencia para solucionar los conflictos y fin pragmático de carácter político), esta narración escapa parcialmente a los marcos de la novela de folletín porque no existe la lógica argumental (despojo-recuperación-reconocimiento) ni la lucha esquemática entre el Bien y el Mal representados por personajes.

11. La publicación entre el 13 de mayo y el 20 de mayo de 1844 de *Gonzalo Pizarro* de Manuel Ascensio Segura como novela de folletín en *El Comercio*, constituye la culminación de los primeros intentos narrativos modernos en nuestra tradición y, por ello, el verdadero inicio de la novela moderna en el Perú. Esta novela de folletín es simultáneamente la fundación de la novela histórica en el Perú y ofrece una visión conflictiva del periodo de la Conquista y del pasado virreinal. La segmentación del texto obedece a las

estrategias propias del folletín (mantener el suspenso prolongando el desenlace de los diversos conflictos en la otra entrega o mediante digresiones suspensivas). En esta novela, los diálogos están intercalados adecuadamente con las partes narrativas y descriptivas. La configuración de los personajes, aunque algo estática, adquiere densidad y movimiento por los sucesivos encuentros dramáticos entre los personajes.

12. El paratexto (proemios, prólogos, prefacios e introducciones de las primeras novelas del XIX) constituye un valioso conjunto donde puede rastrearse las ideas sobre la naturaleza, el significado y las tareas de la novela según sus propios autores. El estudio revela que a) existe indeterminación en la nomenclatura del género; b) se insiste en la idoneidad del género para representar la sociedad contemporánea o explorar el pasado histórico; c) en los fines pragmáticos, existe una conciliación entre la diversión y la utilidad social del texto; d) no se configura una esfera ficcional autónoma, sino que se recicla la tesis neoclásica de la conjugación de verdad y belleza. Por otro lado, la exigua crítica literaria decimonónica sobre la novela (Lavalle, Palma y Cabello) se enuncia desde el centro de la ciudad letrada. Por ello, su acerba condena a las novelas de folletín (irrealidad de los mundos representados, falsificación de la verdad y excitación de las malas pasiones); su validación de las novelas letradas (*Julia* de Cisneros); y el rotundo rechazo a los excesos del realismo (denigración del hombre y de la sociedad). Cabello plantea una correlación directa entre el desarrollo social y la originalidad del género.

13. En el Perú decimonónico existían parcialmente las condiciones sociales y culturales que forman parte del presupuesto de la producción masiva de textos novelísticos, pero nuestro desarrollo tecnológico, educativo y urbanístico atentó contra la expansión plena del género entre los escritores nacionales. Por lo tanto, no se pudo consolidar un mercado de productores nacionales; sin embargo, en todo este periodo se siguen publicando novelas de folletín importadas de los periódicos franceses y españoles principalmente. Existía una masa importante de lectores de novelas de folletín, pero no una sistemática producción nacional.

14. *El Padre Horán* (1848) publicado en ochenta y tres entregas en *El Comercio* presenta una homología entre la ideología reformista y paternalista del plano político y el plano del discurso en el que se distribuye un conjunto de crisis y problemas que se van resolviendo casi siempre con soluciones consolatorias. También es capital en esta obra el reconocimiento o agnición ya que el lector asiste al gradual descubrimiento por parte de los personajes de la verdadera naturaleza del Padre Horán y de la filiación de Doloritas. Esta novela de folletín formaliza una memoria andina de la independencia, la cual aparece como el matadero de los hombres de los sectores populares y cuestiona la hegemónica perspectiva criolla. Por otro lado, también encontramos incipientes procesos de carnavalización en la textura narrativa. Respecto de la representación del amor, el fatal desenlace del romance interétnico y la consiguiente disyunción cultural niegan la formalización de uniones interclasistas e interraciales en el discurso literario. Finalmente, aunque el pueblo aparece como personaje colectivo en una revuelta, estamos

todavía muy lejos de las complejas dialécticas entre multitud anónima y ciudad moderna. El Cusco representado queda configurado como mero escenario: se describen calles, iglesias, mercados y monumentos; no obstante, el eje de las acciones se desarrolla principalmente en los espacios privados y cerrados (casas y conventos).

15. *Edgardo o un joven de mi generación* (1864) es una novela letrada romántica. El contrapunto central se plantea entre Adriana entregada plenamente a un amor que la conduce a la ruptura de normas morales y a la miseria social, y Edgardo escindido entre las ilusiones utópicas y la cruda realidad del amor personal y el amor a la patria. Familias sin padre, nación sin centro. Esta novela diseña una nueva experiencia de la lectura de ficción: ya no se trata de contemplar admirado o extasiado la perfección de la obra artística, sino vivir la experiencia de una subjetividad ajena que nos ayude a comprender mejor nuestra propia subjetividad y sus relaciones con el mundo. En el caso de Edgardo, el sueño se transforma en pesadilla porque él no se convierte en un sujeto con la competencia y el saber necesario para transformar su país, sino en un sujeto que se desubjetiviza de su presente chato y miserable y se inscribe en la subjetividad ajena de los héroes militares. Renuncia a su miserable historia para escribir la Historia. Como Quijote, como Madame Bovary, el joven provinciano deslumbrado por sus lecturas ha querido convertirse en uno de los héroes de sus libros y solo ha encontrado la muerte. Subjetividad protésica porque la percepción de estar excluido de la Historia, lo incita a integrar a su primigenia subjetividad retratos y memorias ajenos, deseos de otros, extrañas tareas heroicas. Por ello, esta

novela alegoriza el fracaso de la generación romántica por repensar la historia del Perú por medio de la lectura; la transformación anhelada no es solo una utopía política, sino la imposible acción del Libro sobre la realidad.

16. Las nuevas perspectivas de los estudios de género cuestionan abiertamente la adscripción exclusiva y correlativa de lo privado y lo público con lo femenino y lo masculino. En el siglo XIX los flujos, los umbrales móviles y los desplazamientos son frecuentes entre estos diversos ámbitos. Muchas mujeres como lectoras y escritoras participan activamente en la construcción de un nuevo papel para la mujer ilustrada y culta: intersecar las dimensiones de lo privado y lo público, difuminando sus fronteras y reconstruyendo sus jerarquías. Una figura muy gráfica de estas intersecciones entre lo privado y lo público es el balcón limeño, presente en muchas novelas del periodo, espacio donde las mujeres todavía dentro de los límites de la casa ingresaban e interactuaban por medio de la vista y la palabra con el espacio público de la ciudad.

17. Aunque es evidente que el patrón de la familia burguesa que recluía a la mujer al ámbito privado se fue asentando hacia mediados de siglo, con la hegemonía del Romanticismo y la expansión de la prensa popular, la mujer obtuvo directa o indirectamente diversos espacios de enunciación ya que no solo fue lectora, sino también productora de textos. En *La Bella Limeña* (1872), espacio de conflictivas imágenes (visión tutelar de las lecturas de las mujeres, representación de una mujer moderna con capacidades de agencia, conocimiento e incluso iniciativa en los afectos)

encontramos la publicación de *Un amor desgraciado* de Carolina Freyres. El mundo representado de este texto coincide con los dilemas de la nobleza rural española, y construye sus sentidos fundamentalmente por medio de oposiciones: provincia/ciudad, amor casto/erotismo, nobleza/villanía, pobreza/riqueza, viejo/joven y destino/libertad. Esta novela se inscribe abiertamente en los códigos folletinescos (personajes estereotipados, amores imposibles, desenlace abrupto y trágico, escritura melodramática, postergaciones del suspenso asociadas a las segmentaciones) y revela posiciones ideológicas conservadoras (moral y socialmente).

18. *Dorila* (1871) de Rosendo Melo es una novela letrada. En los mundos representados, el objeto femenino es prefigurado como ambiguo. La mujer puede disfrazarse de virtud para instaurar el vicio, creando así el estatuto de la manipulación y el engaño. Por ello, las retóricas del amor masculino oscilan entre el temor y el deseo. El espacio de lo privado, interior e íntimo son los espacios de la mujer. En la novela, el espacio doméstico se vuelve el centro en que se despliega el tejido de la vida social. Paralelamente, el espacio privado es también el ámbito en el que la mujer se entrega a la fantasía y se solaza libre en sus pensamientos. Los sujetos criollos están definidos por agencias frustradas porque están escindidos entre su pertenencia a dos espacios y a la vez a ninguno de los dos. El narrador oscila entre una perspectiva criolla que desdeña a los sujetos subalternos (negros e indios) y una postura crítica respecto de ciertas convenciones sociales de los sectores acomodados. En la novela, se emplea frecuentemente estrategias de deshumanización del subalterno y de los

marginales. Sin embargo, es justamente en los márgenes desde donde se puede trazar una crítica a la impostura que rige la vida textual/social. Dentro de la poética de *Dorila* es importante el factor oral, vía a partir de la cual se puede capturar el lenguaje y re-construir la(s) historia(s). Por eso, el autor textual en la Introducción pone énfasis en el elemento auditivo a través de marcas textuales, donde el puente de acceso al saber es la oreja.

19. *Salto atrás* (1889) de José Antonio de Lavalle y Arias Saavedra es una novela letrada que se apropia de ciertos códigos folletinescos. Es un texto que condensa imágenes románticas, truculencia realista y rezagos de la perspectiva costumbrista. La Conquista es uno de los acontecimientos centrales en la constitución de nuestras memorias sociales. Dentro de la gran cantidad de imágenes simbólicas rectoras de nuestra futura constitución histórica, cabe mencionar la violación sistemática de las mujeres de las dos comunidades étnicas subalternas hechas por varones blancos durante todo el Virreinato. Este hecho traumático constituye un acontecimiento fundacional de nuestro orden social y regulador de las relaciones jerárquicas interétnicas y de género. En *Salto Atrás* se presenta una versión distinta de la historia: el violador es el subalterno y la víctima, la mujer blanca. La novela imagina otra vinculación sexual entre blancos y negros, un recorrido narrativo que formaliza los temores masculinos y los deseos femeninos del sector hegemónico. La historia particular y privada representada termina inscribiéndose e inscribiendo a los lectores en las estructuras de larga duración del orden sexual virreinal.



20. En *Salto atrás*, el personaje principal es un sujeto que ha vivido una vida que no le pertenece. Nuevamente asistimos a la representación de una subjetividad mutilada y una memoria artificial, la vida religiosa y la figura de San Martín se convierte en la prótesis que le permite reconstituir una subjetividad definitivamente ajena e incorporarse al mundo, pero le prohíbe la reproducción ya que solo la muerte del protagonista marcará el retorno al orden social/sexual perdido. *Salto Atrás* rescribe un hecho central en la memoria colectiva de la comunidad de los afroperuanos y la comunidad blanca. No obstante, en ella predominan las políticas sexuales constitutivas del proyecto nacional limeño criollo que condena las uniones interétnicas y ofrece como única alternativa la extinción de la descendencia si el varón pertenece a etnias subalternas.

21. *Sé bueno y serás feliz* (1860-1) de Ladislao Graña es una novela que conjuga elementos de la novela letrada (visión modernizadora, prosa cuidada, voluntad política y propuesta de integración cultural) y de la novela de folletín (la escritura melodramática, el diseño de personajes, la segmentación de la historia, metáforas comunes). La narración se construye sobre la amistad y la reciprocidad entre sujetos andinos y occidentales en una zona andina. El esquema principal de intercambio remite al intercambio colonial de bienes culturales por productos naturales. La vieja estructura escritura/oralidad aparece recurrentemente en la novela correlacionada con la dicotomía forma/materia y con los diferentes sujetos culturales, la escritura dota a la narración oral de una coherencia que le permite ser decodificada por la ciudad letrada. Esta novela presenta una perspectiva oscilante entre la

admiración y el desprecio por los indios. La admiración responde a una estrategia de idealización del espacio rural y de las sencillas costumbres de los indios. Esta construcción del indio posee dos implícitos: el indio forma parte del paisaje, está integrado a la Naturaleza, es decir, no es un sujeto moderno con razón y acción que puede transformar la Naturaleza, y la simplicidad de sus costumbres y su sana moral revelan la poca complejidad de sus relaciones sociales para la mirada occidental. El indio está anclado en la posición de la carencia y la dependencia. Por otro lado, el discurso higienista condena directamente las formas de la vivienda y el aseo de los indios. La vivienda del indio aparezca configurada como un espacio donde confluyen animales, personas y plantas (armonía con la Naturaleza, pero caos cultural).

22. La novela siempre ha incidido en los múltiples conflictos que pueden surgir entre los sujetos y el escenario urbanístico. En el periodo estudiado, Lima es un inmenso palimpsesto en el cual se pueden leer diversas tradiciones, deseos y amenazas de los diferentes sujetos sociales que la poblaban. Aunque la ciudad y los espacios públicos no ocupan una posición central en los mundos representados de las novelas (muchos de los cuales transcurren en zonas rurales o espacios privados), hay un grupo de novelas que representa críticamente los trastornos urbanísticos sufridos y el nuevo abanico de sensaciones y percepciones provocado por la modernización urbanística que no tiene correlato con una modernidad sociocultural.

23. *Los amores de Lima* (1872) de J. E. Iturrino es una novela de folletín escrita por entregas. El argumento posee todos los componentes de las tramas folletinescas: amores adúlteros, chantajes, pactos de amistad, traición, secretos familiares, intrigas políticas, crítica social, muertes y locura. Formalmente está signado por digresiones suspensivas, personajes estereotipados en lo físico y en lo moral, varios conflictos de reconocimiento, estructuras melodramáticas, fuerte crítica social. En el plano del discurso, tenemos una novela donde el diálogo predomina sobre las descripciones y el relato de las acciones. Uno de los aspectos más interesantes de esta novela es un tratamiento embrionario del monólogo interior que constituye un salto cualitativo respecto de otras novelas del periodo.

24. En los mundos representados de *Los amores de Lima*, asistimos a la configuración de una sociedad premoderna en la que las redes de poder responden al clientelaje y al corporativismo antes que a las reales capacidades individuales de cada sujeto. Si la educación y la movilidad social eran parte del fundamento del proyecto burgués europeo, esta novela representa el fracaso de dichos ideales: el acceso a la educación no puede quebrar viejas estructuras de poder ni existe mayor movilidad social (la novela posee una visión racista y esencialista de las comunidades subalternas, con claros elementos propios del *sujeto esclavista* en la percepción del otro étnico). En el orden político, el Estado y los ingresos del guano son el botín que se disputan políticos, militares y comerciantes. No hay conciencia de un proyecto nacional ni un horizonte común de expectativas. El espacio público de la ciudad ya no aparece representado solamente como el lugar para la

sociabilidad –paseos, diversiones, negocios– y el ejercicio de la política, sino también como el espacio, en el cual están instaladas las casas del vicio, focos de deshumanización: en la ciudad el hombre puede corromperse y dejar de ser un miembro integrado a una comunidad regida por la razón y la moral. En contraposición, el espacio privado, el hogar, aparece como el espacio natural de la razón y la moral.

25. *Los amigos de Elena. Diez años antes* (1874) de Fernando Casós, novela histórica con pretensiones moralizadoras, revela un deseo explícito de combinar historia y ficción en aras de reestablecer la verdad histórica y los valores morales en la sociedad peruana. Es la primera novela de formación (*bildungsroman*) del Perú republicano. Incluye en sus estructuras textuales varias formas discursivas: cartas, poemas, coplas populares, cuadro de costumbres, reseña histórica, yaravíes, etcétera; los personajes proceden de diversos estamentos sociales. Representa detenidamente la oposición simbólica entre la arcadia provincial y la corrupción urbana. Sin embargo, no es una exclusión dicotómica porque se formaliza una mirada ambivalente sobre estas dos zonas culturales. Trujillo, la supuesta arcadia provincial, y Lima, la corrupta capital. En *LAE* hay una compleja dialéctica entre el centro y la periferia: no son espacios meramente inmóviles y establecidos definitivamente, sino que son polos móviles de sentidos cuyas valoraciones aparecen a veces jaqueadas y soportando diversas percepciones de los personajes y del narrador. Además, permiten el desarrollo de varios discursos: el entusiasmo por la modernización, la nostalgia por el apacible mundo provinciano, la condena a los vicios de la urbe moderna, la

comprensión de ciertas prácticas urbanas que atentan contra la moral tradicional, la deshumanización de los subalternos y la filantropía por el *otro*.

26. La historia de la novela en el periodo elegido es una historia ejemplar porque nos narra dos aporías culturales. La imposible modernización de nuestra sociedad que lleve a una imposición de la modernidad desde abajo, y la imposible modernidad entre las elites que lidere una radical modernización en la sociedad y entre los sectores populares. Ni la experiencia de modernidad produjo la modernización, ni la modernización produjo la difusión de la modernidad. Finalmente, solo alcanzamos a) una modernidad de papel, discontinua y sabotada por sus hipotéticos agentes, y b) una modernización parcial, desigual y débil. Una modernidad frustrada y una modernización insuficiente porque fuimos incapaces de desarrollar formas culturales modernas vigorosas y críticas. La Guerra con Chile significará la brutal cancelación de estas dos primeras narrativas de nuestra modernidad.

## BIBLIOGRAFÍA

### I. FUENTES PRIMARIAS

#### 1.1 Periódicos y Revistas

*CRÓNICA POLÍTICA Y LITERARIA DE LIMA*. Lima, 1827.

*CORREO LITERARIO DE PUNO*. Puno, 1834.

*EL ATENEO DE LIMA*. Lima, 1886-1889.

*EL GENIO DEL RÍMAC*. Lima, 1833-1835.

*EL CAÑÓN*. Lima, 1833.

*EL COMERCIO*. Lima, 1839-1848.

*EL CORREO DEL PERÚ*. Lima, 1871-1878.

*EL MERCURIO*. Lima, 1862.

*EL PERÚ ILUSTRADO*. Lima, 1887-1892.

*EL SIGLO*. Lima, 1874-1879.

*EI SOL*. Lima, 1886-1887.

*GACETA DEL GOBIERNO DE LIMA INDEPENDIENTE*

1950 Edición Facsimilar. Lima, julio 1821-diciembre, 1822. La Plata: Universidad Nacional de la Plata.

*LA BELLA LIMEÑA*. Lima, 1872.

*LA COLMENA*. Lima, 1857.

*LA MISCELÁNEA*. Lima, 1830-1833.

*LA REPÚBLICA*. Lima, 1863-1864.

*LA REVISTA DE LIMA*. Lima, 1859-1863 / 1873.

*LA REVISTA SOCIAL*. Lima, 1885-1888.

*LA VERDAD*. Lima, 1832-1834.

*MERCURIO PERUANO*

- 1964 Edición facsimilar. 12 volúmenes. 1791-1795. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

*MERCURIO PERUANO*. Lima, 1827-1834/1839.

## 1.2 Libros, folletos y artículos

### ALFONSO EL SABIO

- 1843 *Las Siete Partidas del Rey don Alfonso el Sabio, cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia y glosadas por el Lic. Gregorio López*. París: Lecointe y Lasserre, editores.

### ANÓNIMO

- 1848 *Apuntes para un folletín. El Comercio*, números 1508, 1509, 1510, 1511, 1524.
- 1964 "Idea de las congregaciones públicas de los Negros Bozales". 1791. *Mercurio Peruano*, II: 112-117, 120-125.
- 1964 "Rasgo remitido por la sociedad poética sobre la Música en general, y particularmente de los Yaravies". 1791. *Mercurio Peruano* III: 284-291.

### ARÉSTEGUI, Narciso

- 1958 *El ángel salvador*. 1872. Cuzco: Festival del libro cuzqueño.
- 1848 *El padre Horán. El Comercio*, publicado discontinuamente entre el 21 de agosto y el 30 de diciembre.
- 1990 *El padre Horán*. 1848. Lima: Editorial Universo.

### BOLOÑA, Eleazar

- 1996 *Escritos literarios*. Recopilación, prólogo, cronología, hemerografía y documentación por Jorge Puccinelli. Lima: s/e.

### CABELLO DE CARBONERA, Mercedes

- 1894 *Blanca Sol. Novela social*. 1888. Lima: C. Prince.
- 1892 *El conspirador*. Lima: F. Sequi y Cía. Editores.
- 1991 *La novela moderna. Estudio filosófico*. 1892. *Los novelistas como críticos*. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (Compiladores), 88-110.

### CASOS, Fernando

- 1874 *Romances históricos del Perú, 1848-1873. Los amigos de Elena. Diez años antes*. París: Poissy.
- 1874 *Romance contemporáneo sobre el Perú (1867). ¡¡Los hombres de bien!! El becerro de oro*. París: Poissy.

### CARRIÓN DE LA VANDERA, Alonso (Concolocorvo)

- 1973 *El lazarillo de los ciegos caminantes*. 1775-6? Edición de Emilio Carrilla. Barcelona: Editorial Labor.

### CISNEROS, Luis Benjamín

- 1939 *Julia o escenas de la vida en Lima*. 1861. *Obras Completas. Tomo II Prosa Literaria*: Lima: Librería e Imprenta Gil S.A., 79-219.
- 1939 *Edgardo o un joven de mi generación*. 1864. *Obras Completas. Tomo II Prosa Literaria*: 223-332.

### CHOCANO, José Santos

- 1987 *Obras escogidas*. Selección, prólogo y notas de Luis Alberto Sánchez. Lima: OXY.

ESCRICHE, Joaquín

1869 *Diccionario razonado de legislación y jurisprudencia*. París: Librería de Garnier hermanos.

ESPINOSA, Juan

2001 *Diccionario republicano*. Edición y estudio preliminar de Carmen Mc Evoy Carreras. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú–University of The South –Sewanee.

FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín

1991 “Apología de *El periquillo sarniento*”. *Noticioso General*, números 487 y 488, de 12 y 15 de febrero de 1819. *Los novelistas como críticos*. Norma Klahn y Wilfrido H. Corral (Compiladores), 15-22.

FUENTES, Manuel Atanasio

1866 *Aletazos del Murciélago*. *Colección de artículos publicados en varios periódicos por Manuel A. Fuentes*. París: Imprenta de Ad. Lamé y J. Havard, 1866 (3 vols).

FREYRES, Carolina

1872 *Un amor desgraciado: La Bella Limeña* I: 3-4; II: 11-12; III: 19-20; IV: 27.

GAMARRA, Abelardo

1899 *Rasgos de pluma*. Ilustrados con litografías y fotograbados. Lima: Víctor A. Torres.

1963 *Cien años de vida perdularia*. 1921. Lima: Comisión Nacional de Cultura.

GRAÑA, Ladislao

1860-1 *Sé bueno y serás feliz*. *La Revista de Lima*. Tomo II, números 26, 27, 28, 29 y 30; Tomo II, números 31, 32 y 33.

GONZÁLEZ PRADA, Manuel

1985–1989 *Obras*. Prólogos y notas de Luis Alberto Sánchez. 7 volúmenes en tres tomos. Lima: Ediciones COPÉ.

ITURRINO, J. Eugenio

1872 *Los amores de Lima*. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince.

KLAHN, Norma y Wilfredo Corral (Compiladores)

1991 *Los novelistas como críticos*. México: Fondo de Cultura Económica – Ediciones del Norte.

LAVALLE Y ARIAS SAAVEDRA, José Antonio de

1893 *La hija del contador*. Novela descriptiva y de costumbres antiguas por el Licenciado Perpetua Antañón. Lima: Imprenta del Universo de Carlos Prince.

1939 *Salto Atrás*. Lima: La Novela Peruana.

1951 *Tradiciones*. Recopilación, prólogo y notas de Alberto Tauro. Lima: Colección Pucará.

MATTO DE TURNER, Clorinda

1973 *Aves sin nido*. 1889. Lima: PEISA.

1974 *Herencia*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.

1974 *Índole*. Lima: Instituto Nacional de Cultura.



MELGAR, Mariano

1965 *Poesías completas*. Lima: Academia Peruana de la Lengua. Clásicos Peruanos.

MENDEZ Y LA CHICA, Fray Tomás

1964 "Discurso inaugural pronunciado el 21 de abril de 1783, por un Socio de la Asamblea literaria que comenzaron a formalizar algunos jóvenes estudiosos baxo el nombre de Academia de la Juventud Limana". *Mercurio Peruano* V: 202-205; 206-210.

MIRALLA, José Antonio

1812 *Breve descripción de las fiestas celebradas en la ciudad de los reyes del Perú con motivo de la promoción del Excmo. Señor Dr. D. José Baquíjano y Carrillo...al Supremo Consejo de Estado*. Lima: Imprenta de los Huérfanos.

MIRO QUESADA SOSA, Aurelio (Recopilador)

1971 *La poesía de la emancipación*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo XXIV. Lima: Editado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

MORA, José Joaquín de

1834 *Aguinaldo para el año 1834 por el autor de "No me olvides"*. Lima: Imprenta de José Masías.

OLAVIDE, Pablo de

1987 *Obras Selectas*. Estudio preliminar, recopilación y bibliografía por Estuardo Núñez. Lima: Banco de Crédito del Perú.

OVIEDO, Juan

1861-1872 *Colección de leyes, decretos y órdenes publicadas en el Perú desde el año 1821 hasta el 31 de diciembre de 1859*. 16 vols. Lima: F. Bailly, editor.

PALMA, Ricardo

1964 *Tradiciones Peruanas*. Madrid: Editorial Aguilar.

2000 *Obra poética de Ricardo Palma*. Compilada por Merlín Compton. Lima: Biblioteca Nacional del Perú.

PANDO, José María de

1826 "A sus conciudadanos, José María de Pando". *Boletín del Museo Bolivariano* 9-10: 342-351.

1827 "Manifiesto que presenta a la Nación sobre su conducta pública José María de Pando", *Boletín del Museo Bolivariano* 9-10: 342-351.

1827a "José María de Pando, 'Al pueblo americano' ". *Boletín del Museo Bolivariano* 9-10: 351-356.

1833 *Reclamación Sobre los Vulnerados Derechos de los Hacendados de las Provincias Litorales del Departamento de Lima*. Lima: Imp. Rep. de J. M. Concha.

PARDO Y ALIAGA, Felipe

1869 *Poesías y Escritos en Prosa*. París: Imprenta de los Caminos de Hierro.

1973 *Poesías de Don Felipe Pardo y Aliaga*. (Introducción, edición y notas de Luis Monguió). California: University of California Press.

PORTILLO, Julio M. del

1842 *El inventario. El Comercio*, números 1040, 1041, y 1042.

1843 *Lima de aquí a cien años. El Comercio*, números 1213, 1216, 1241 y 1242.

RECOPIACION DE LEYES DE LOS REYNOS DE LAS INDIAS

1973 Edición facsimilar. 4 volúmenes. 1681. Madrid: Ediciones de Cultura Hispánica.

ROJAS Y CAÑAS, RAMÓN

1853 *Museo de limeñadas. Colección de artículos de costumbres*. Lima: Imprenta de Justo Montoya.

SALAVERRY, Carlos Augusto

1871 *Albores y destellos*. Havre: Imprenta de A. Lemale Ainé.

SÁNCHEZ CARRIÓN, José Faustino

1974 *José Faustino Sánchez Carrión*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I: *Los Ideólogos*, vol. 9. Lima: Editado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

SEGURA, Manuel Ascencio

1844 *Gonzalo Pizarro. El Comercio*, números 1471, 1472, 1473, 1474, 1475 y 1476.

1885 *Artículos, Poesías y Comedias de Manuel Ascensio Segura*. ("Preámbulo biográfico y noticiario" de Ricardo Palma). Lima: Carlos Prince, impresor y librero editor.

1924 *Comedias. El Sargento Canuto. La saya y manto. Las tres viudas*. (Introducción y edición de Luis Alberto Sánchez). Lima: Editorial Garcilaso.

2004 *Gonzalo Pizarro*. Edición y notas de Ricardo Silva-santisteban. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Ricardo Palma.

TÁVARA, Santiago

1855 *Abolición de la Esclavitud en el Perú*. Lima: Imprenta del Comercio.

T. J. C. y P.

1964 "Carta sobre la música: en la que se hace ver el estado de sus conocimientos en Lima, y se critica el Rasgo sobre los Yaravíes impreso en el Mercurio núm. 101". 1792. *Mercurio Peruano* IV: 108-114; 116-118.

TORPAS DE GANARILLA, Joseph

1964 "Introducción a la Historia de los incas del Perú". 1792. *Mercurio Peruano* VI: 176: 17-25.

1964 "Sucesión Cronológica de los señores Gobernadores, presidentes, Virreyes y capitanes Generales, después de los Incas del Perú, por nombramiento de nuestros Católicos Reyes de España, desde el emperador Carlos V. en cuyo tiempo se conquistó la América meridional, hasta el presente en que felizmente Reyna Nuestro Católico Monarca el Señor Don Carlos IV, escrita por el autor del *Mercurio* 176". 1793. *Mercurio Peruano*, VII: 227: 159-166.

TRISTAN, Flora

1948 *Peregrinaciones de una paria*. 1838 Lima: Editorial Cultura Antártica S.A.

TÚPAC AMARU, José Gabriel

1946 *Genealogía de Túpac Amaru*. 1777. Lima: Editorial Domingo Miranda.

TÚPAC AMARU, Juan Bautista

1946 *Cuarenta años de cautiverio. Memorias del Inka Juan Bautista Túpac Amaru*. 1825. Lima: Editorial Domingo Miranda.

TSCHUDI, Johann Jakob Von

1966 *Testimonio del Perú 1838-1942*. 1846. Lima: Consejo Económico Consultivo Suiza- Perú.

UNANUE, Hipólito

1974 *Hipólito Unanue*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I: *Los Ideólogos*, vol. 8. Lima: Editado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

VIDAURRE, Manuel Lorenzo de

1974 *Plan del Perú y otros escritos*. 1823. en Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I: *Los Ideólogos*, vol. 5. Lima: Editado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

1974 *Cartas Americanas*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I: *Los Ideólogos*, vol. 6. Lima: Editado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

VIZCARDO Y GUZMÁN, Juan Pablo

1974 *Juan Pablo Vizcardo y Guzmán*. Colección Documental de la Independencia del Perú. Tomo I: *Los Ideólogos*, vol. 1. Lima: Editado por la Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.

## II. FUENTES SECUNDARIAS

ABUGATTÁS, Juan

1987 "Ideología de la emancipación". *Pensamiento político peruano*. Alberto Adriánzen (Editor). Lima: DESCO, 47-71.

ADÁN, Martín

1982 *De lo barroco en el Perú*. 1968. *Obras en Prosa*. (Edición de Ricardo Silva-Santisteban). Lima: Ediciones Edubanco, 337-648.

ADRIANZEN, Alberto (Editor)

1987 *Pensamiento Político Peruano*. Lima: DESCO.

AGUILAR PIÑAL, Francisco

1980 "Los Reales Seminarios de Nobles en la Política Ilustrada Española". *Cuadernos Hispanoamericanos* 356: 329-349.

AGUIRRE, Carlos

1993 *Agentes de su propia libertad*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

ALJOVÍN DE LOSADA, Cristóbal

2000 *Caudillos y Constituciones. Perú: 1821-1845*. Lima: Fondo Editorial de Cultura- Pontificia Universidad Católica del Perú- Instituto Riva-Agüero.

ANDERSON, Benedict

1993 *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. 1983. México: Fondo de Cultura Económica.

ANINO, Antonio (Coordinador)

1994 *Historia de las elecciones en Iberoamérica, siglo XIX. De la formación del espacio político nacional*. México: Fondo de Cultura Económica.

ANÓNIMO

2002 "La influencia de los sucesos, *faits divers*, en la prensa popular" en (<http://gangsterera.free.fr/Histsucesos.htm>)

ARANZUEQUE, Gabriel.

1997 "Paul Ricoeur: memoria, olvido y melancolía". *Revista de Occidente* 198: 105-121.

ARONA, Juan de

1938 *Diccionario de peruanismos*. 1883. París: Descleé, de Brouwer.

BAJTIN, Mijail

1991 *Teoría y estética de la novela*. 1975. Madrid: Taurus.

BALTES, Peter

1968 José María de Pando, colaborador de Gamarra. Tesis (Bachiller en Historia). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1968b José María de Pando, colaborador de peruano de Simón Bolívar. Tesis (Doctor en Historia). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

BASADRE, Jorge

1946 "Flora y sus peregrinaciones". Flora Tristán. *Peregrinaciones de una paria*, V-XXIII.

1958 *La promesa de la vida peruana y otros ensayos*. Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

1980 *Elecciones y centralismo en el Perú. (Apuntes para un esquema histórico)*. Lima: Centro de Investigaciones de la Universidad del Pacífico.

1983 *Historia de la República del Perú*. 7a. edición. 11 volúmenes. Lima: Editorial Universitaria.

BATTICUORE, Graciela

1998 "La lectora y la novela". *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 25: 469-474.

1999 *El taller de la escritora. Veladas literarias de Juana Manuela Gorriti: Lima-Buenos Aires (1876/7-1892)*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

BENDEZÚ AIBAR, Edmundo

1992 *La novela peruana. De Olavide a Bryce*. Lima: Editorial Lumen.

BENVENUTO MURRIETA, Pedro M.

1968 "Don Felipe Pardo y Aliaga". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 3: 103-112.

BERMAN, Marshall

1988 *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*.

1982 México: Siglo XXI Editores.

BEVERLEY, John

- 1993 "¿Posliteratura? Sujeto subalterno e impase de las humanidades". *Revista Casa de las Américas* 190: 13-24.  
 1999 *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural theory*. Duke: Duke University Press, Durham and London, 1999.

BHABHA Homi K.

- 1990 "Narrating the Nation". Homi Bhabha (Ed.) *Nation and narration*. Londres: Routledge, 1-7.

BONILLA, Heraclio

- 2001 *Metáfora y realidad en la Independencia en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

BOWSER, Frederick

- 1977 *El Esclavo Africano en el Perú Colonial 1524-1650*. México: Siglo Veintiuno.

BRIGGS, Asa y Peter Burke

- 2002 *De Gutenberg a Internet. Una historia social de los medios de comunicación*. Madrid: Taurus.

BRUNORI, Vittorio

- 1980 *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la novela popular*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.

CARILLA, Emilio

- 1958 *El romanticismo en la América hispánica*. Madrid: Editorial Gredos.

CARRIÓN ORDOÑEZ, Enrique

- 1982 "Frutos de la educación, ¿o de la política?" *Revista de la Universidad Católica* 11-12: 71-90.  
 1987 "De lo literario en el ocaso colonial". *Homenaje a Aurelio Miró Quesada*. Lima: P. L. Villanueva, I: 237-248.  
 1993 "Caracteres románticos del periodismo costumbrista". *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 20: 95-106.

CASTAÑEDA, Esther y Elizabeth Toguchi Cayo

- 2003 "Las románticas en un semanario del siglo XIX. *La bella limeña* (1872)". *Ajos & Zafiros* 5: 109-117.

CASTRO, Augusto

- 1994 *El Perú, un proyecto moderno*. Lima: Pontificia Universidad Católica– Instituto Riva-Agüero –Centro de Estudios y Publicaciones.

CASTRO ARENAS, Mario

- 1967 *La novela peruana y la evolución social*. Lima: José Godard.

CAVALLO, Guglielmo y Roger Chartier (Directores)

- 2001 *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Taurus.

CAYO CÓRDOVA, Percy

- 1996 "Los amigos de Elena. Novela histórica del siglo XIX". *Historia, memoria y ficción*. Moisés Lemlij y Luis Millones (Editores). Lima: Biblioteca Peruana de Psicoanálisis-Seminario Interdisciplinario de Estudios Andinos, 107-116.

CLÉMENT, Jean Pierre

- 1979 "Índices del Mercurio peruano 1790-1795". *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional. Instituto Nacional de Cultura* 26-27: 5-234.  
 1997 *El Mercurio Peruano, 1790-1795*. Frankfurt an Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana.

CONTRERAS, Carlos y Marcos CUETO

- 2000 *Historia del Perú contemporáneo. Desde las luchas por la independencia hasta el presente*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Universidad del Pacífico/ Instituto de Estudios Peruanos.

CORNEJO POLAR, Antonio

- 1980 "Historia de la literatura del Perú republicano". *Historia del Perú*, volumen VIII. Fernando Silva Santisteban (Editor). Lima: Mejía Baca, 9-188.  
 1983 "La literatura peruana: totalidad contradictoria", *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18: 37-50.  
 1989 *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Lima: Centro de Estudios y Publicaciones.  
 1994 *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*. Lima: Editorial Horizonte.  
 1997 "La reivindicación del imperio incaico en la emancipación del Perú. *Aura* 1: 5-13.  
 1994 "La literatura hispanoamericana del siglo XIX: continuidad y ruptura. (Hipótesis a partir del caso andino)" *Esplendores y miserias del siglo XIX. Cultura y sociedad en América Latina*. Beatriz González Stephan, Javier Lasarte, Graciela Montaldo, María Julia Daroqui (Compiladores). Caracas: Monte Ávila–Editores Latinoamericana, 11-23.

CORNEJO POLAR, Jorge

- 1993 "Las Letras". *Historia General del Perú*. José Antonio Del Busto (Editor) Lima: BRASA, 1993, V: 415-520.  
 1998 *Estudios de Literatura Peruana*. Lima: Universidad de Lima–Banco Central de Reserva.  
 2000 *Felipe Pardo y Aliaga. El inconforme*. Lima: Universidad de Lima. Banco Central de Reserva del Perú.  
 2001 *El costumbrismo en el Perú. Estudio y antología de cuadros de costumbres*: Lima: Ediciones COPÉ.

COROMINAS, Joan y José A. PASCUAL

- 1980 *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico* Madrid: Editorial Gredos, 6 volúmenes.

CHIARAMONTE, José Carlos

- 1982 *La crítica ilustrada de la realidad. Economía y sociedad en el pensamiento argentino e iberoamericano del siglo XVIII*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

CHIARAMONTI, Gabriela

- 1995 "Andes o Nación: La Reforma Electoral de 1896 en Perú". Antonio Annino (Coordinador), 315-346.

DELACAMPAGNE, Christian

- 1983 *Racismo y Occidente*. Barcelona: Argos Vergara.

DELGADO, Washington

- 1980 *Historia de la literatura republicana. Nuevo carácter de la literatura en el Perú independiente*. Lima: Ediciones Rikchay.

DEL CASTILLO, Daniel

- 2000 "Un deseo de historia. Notas sobre intelectuales y nacionalismo criollo en el siglo XIX a partir de *La Revista de Lima* (1859-1863). *El hechizo de las imágenes. Estatus social, género y etnicidad en la historia peruana*. Narda Henríquez (Compiladora). Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 99-195.

DENEGRI, Francesca

- 1996 *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú*. Lima: Flora Tristán Centro de la Mujer Peruana - Instituto de Estudios Peruanos.
- 2000 "Paseos y peregrinaciones: la literatura de viajes de Flora Tristán". *Libro de Homenaje a Félix Denegri Luna*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica, 279-288.

DEFOURNEAUX, Marcelin

- 1965 *Pablo de Olvaide. El afrancesado*. México: Editorial Renacimiento.

DÉMELAS-BOHY, Marie- Danielle

- 2003 *La invención política. Bolivia, Ecuador, Perú en el siglo XIX*. Lima: IFEA-IEP.

DÉMELAS-BOHY, M. D. and F. – X. GUERRA

- 1996 "The hispanic revolutions: the adoption of modern forms of representation in Spain and America (1808-1810)" in Eduardo Posada-Carbó. *Elections before democracy. The history of elections in Europe and Latin America*, 33-60.

DICCIONARIO DE AUTORIDADES

- 1979 (1732) Madrid: Editorial Gredos. Edición facsimilar.

ELMORE, Peter

- 1997 *La fábrica de la memoria. La crisis de la representación en la novela histórica latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.

EPPLE, Juan Armando

- 1977 "Notas sobre la estructura del folletín". *La palabra y el hombre: Revista de la Universida Veracruzana. Nueva Época* 21: 22-29.

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo

- 1999 *Imágenes de la inclusión andina –Literatura peruana del XIX–*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas/ Facultad de Letras y Ciencias Humanas.
- 2002 "El discurso de la literatura del siglo XIX (Una proclama de 1822)". *Ciudad Letrada* 17 (2002): 2-5.

ECO, Umberto

- 1985 *Apocalípticos e integrados*. 1965. Barcelona: Lumen.
- 1995 *El superhombre de masas. Retórica e ideología en la novela popular*. Barcelona: Editorial Lumen.

ESPEZÚA SALMÓN, Dorian

- 2003 "Pelos y señales en *Los amigos de Elena* de Fernando Casós". *Ajos & Zafiros* 5: 41-55.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio

1996 *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.

FLEUR Melvin L. de y Sandra J. Ball-Rokeach

1982 *Teorías de la comunicación de masas*. Barcelona: Ediciones Paidós.

FLORES GALINDO, Alberto

1989 *Ciudad Sumergida: Aristocracia y plebe en Lima 1760- 1830*. Lima: Editorial Horizonte.

FOUCAULT, Michael

1970 *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI Editores.

1992 *Microfísica del poder*. Edición y traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez- Uría. Madrid: las Ediciones de la Piqueta.

FRANCKE, Marfil

1990 "Género, clase y etnia: la trenza de la dominación" en *Tiempos de ira y de amor: nuevos actores para viejos problemas*. Nelson Manrique (et. al.). Lima: DESCO, 79-106.

FRANCO, Jean

1998 *Historia de la literatura hispanoamericana*. Edición revisada y puesta al día. 1973. Barcelona: Editorial Ariel S.A.

GÁLVEZ, José

1915 *Posibilidad de una genuina literatura nacional*. Lima: Casa Editor M. Moral.

GARCÍA-BEDOYA Maguiña, Carlos

1990 *Para una periodización de la literatura peruana*. Lima: Latinoamericana Editores.

1996 "El discurso andino en el Perú colonial: los textos del Renacimiento Inca". *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. José Antonio Mazzotti y Juan Zevallos Aguilar (Coordinadores). Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas, 197-216.

2000 *La literatura peruana en el período de estabilización colonial (1580-1780)*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

GARCÍA CALDERÓN, Ventura

1910 *Del romanticismo al modernismo. Prosistas y poetas peruanos*. París: Sociedad de Ediciones Literarias y Artísticas - Librería Paul Ollendorf.

1914 "La literatura peruana (1535-1914)" *Revue Hispanique*, vol. XXI, 79: 305-391.

GARCÍA Y GARCÍA, Elvira

1925 *La mujer peruana a través de los siglos. Serie historiada de estudios y observaciones*. Lima: Imp. Americana.

GARGUREVICH, Juan

1991 *Historia de la prensa peruana. 1594-1990*. Lima: Ediciones La Voz.

1999 "Manuel Atanasio Fuentes. Un limeño del siglo XIX". *Letras* 97-98: 61-80.

2000 *La prensa sensacionalista en el Perú*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

GAY, Peter



1992 *La experiencia burguesa. De Victoria a Freud*. 1984. México: Fondo de Cultura Económica.

GINER, Salvador, Emilio Lamo de Espinosa y Cristóbal Torres (Eds.)

1998 *Diccionario de Sociología*. Madrid: Alianza Editorial.

GOIC, Cedomil

1972 *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

1991 *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al Modernismo*. Barcelona: Editorial Crítica.

1991 "El romanticismo y la novela". Cedomil Goic. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana 2. Del romanticismo al Modernismo*, 63-66.

GOOTENBERG, Paul

1988 "Los liberales asediados: la fracasada primera generación de librecambistas en el Perú, 1820-1850". *Revista Andina* VI, 2: 403-443.

1997 *Caudillos y comerciantes. La formación económica del Estado peruano. 1820-1860*. 1989. Cuzco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.

1998 *Imaginar el desarrollo. Las ideas económicas en el Perú postcolonial*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos- Banco Central de Reserva del Perú.

GRAHAM, Richard et al

1990 *The idea of race in Latin America, 1870-1940*. Edited and with an Introduction by Richard Graham. Austin: University of Texas Press, Austin.

GRAMSCI, Antonio

1961 *Literatura y vida nacional*. 1952. Buenos Aires: Editorial Lautaro.

GUERRA, Francois-Xavier

2001 *Modernidad e independencia. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*. 1992. México: Editorial MAPFRE-Fondo de Cultura Económica.

GUERRA MARTINIÈRE, Margarita y Lourdes Leiva Viacava.

2001 *Historia de la educación peruana en la República (1821-1876)*. Lima: Universidad Femenina del Sagrado Corazón y Fondo Editorial de la Biblioteca Nacional.

HAMPE MARTÍNEZ, Teodoro

1989 *Don Pedro de La Gasca. Su obra política en España y América*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.

HARTH-TERRE, Emilio

1973 *Negros e indios. Un estamento social ignorado del Perú colonial*. Lima: Librería Editorial Juan Mejía Baca.

HOLGUÍN, Oswaldo

1994 *Tiempos de infancia y bohemia. Ricardo Palma (1833-1860)*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.

HOOCK-DEMARLE, Marie- Claire

1993 "Leer y escribir en Alemania". Gerges Duby y Michelle Perrot (Directores). *Historia de las mujeres. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos sociales*. Madrid: Taurus, VII: 159-181.

HÜNEFELDT, Christine

1979 a " Los Negros de Lima: 1800-1830". *Histórica* III, 1: 17-51.

1979 b " Cimarrones, bandoleros y milicianos: 1821". *Histórica* III, 2: 71 – 88.

1987 "Jornales y esclavitud: Lima en la primera mitad del siglo XIX". *Economía* 10, 19: 35-57.

1988 *Mujeres, Esclavitud, Emoción y Libertad: Lima 1800-1854*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

1992 *Los Manuelos, Vida cotidiana de una familia negra en la Lima del siglo XIX: Una reflexión histórica sobre la esclavitud urbana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

1994 *Paying the price of freedom*. Berkeley: University of California Press.

IÑIGO MADRIGAL, Luis

1993 *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo II. Del Neoclasicismo al modernismo*. Madrid: Cátedra.

JIMÉNEZ, Dolores y Elena Real

1995 "Introducción". Alejandro Dumas. *La Reina Margot*. Madrid: Cátedra.

JELIN, Elizabeth

2002 *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

KNIBIEHLER, Ivonne

1993 "Cuerpos y corazones". Georges Duby y Michelle Perrot (Directores).

*Historia de las mujeres. El siglo XIX. Cuerpo, trabajo y modernidad*. Madrid: Taurus, VIII: 15- 61.

LANDER, María Fernanda

2003 *Modelando corazones. Sentimentalismo y urbanidad en la novela hispanoamericana del siglo XIX*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora.

LAVALLÉ, Bernard

1993 *Las promesas ambiguas. Criollismo colonial en los andes*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú-Instituto Riva-Agüero.

LAVALLE, José Antonio de

1861 "Julia (Escenas de la vida en Lima, Romance por Luis Benjamín Cisneros, París, 1861)". *La Revista de Lima*, III, No. 42: 490-495.

LE CORRE, Hervé

2001 *Poesía hispanoamericana posmodernista. Historia, teoría, prácticas*. Madrid: Gredos.

LOAYZA, Luis

1990 *Sobre el 900*. Lima: Mosca Azul.

1993 *El Sol de Lima* 1973. Lima: Fondo de Cultura Económica.

1993 "Tres notas sobre el costumbrismo" en *El Sol de Lima*, 63-71.

1993 "Palma y el pasado" en *El Sol de Lima*, 73-91.

LOCKHART, James

1982 *El mundo hispano-peruano 1532-1560*. México: Fondo de Cultura Económica.

LLORENS, Irma

1998 *Nacionalismo y Literatura. Constitución e institucionalización de la "República de las letras cubanas"*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

LOHMANN VILLENA Guillermo

1935 "José Antonio de Lavalle y Saavedra". *Revista de la Universidad Católica del Perú* 20: 733-765.

LÓPEZ ALBÚJAR, Enrique

1928 *Matalaché. Novela retaguardista*. Piura: Talleres "El Tiempo".

LÓPEZ MARTÍNEZ, Héctor

1989 *Los 150 años de El Comercio*. Lima: Ediciones de *El Comercio*.

LÓPEZ SORIA, José Ignacio

1977 *El modo de producción en el Perú y otros ensayos*. Lima: Mosca Azul Editores.

LOSADA, Alejandro

1983 *La literatura en la sociedad de América Latina: Perú y el Río de la Plata 1837-1880*. Frankfurt: Vervuert.

LUDMER, Josefina

2000 *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. 1988. Buenos Aires: Perfil Libros/Básicos.

MACERA, Pablo.

1977 "Sexo y coloniaje". *Trabajos de Historia*, Tomo III. Lima: Instituto Nacional de Cultura, 297-352.

MAJLUF, Natalia

1994 *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos Ediciones.

2001 "Convención y descripción: Francisco- Pancho Fierro (1807-1879) y la formación del costumbrismo peruano". *Hueso Húmero* 39: 3-44.

MANNARELLI, María Emma

1994 *Pecados públicos. La ilegitimidad en Lima, siglo XVII*. Lima: Ediciones Flora Tristán.

2000 *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del novecientos*. Lima: Ediciones Flora Tristán.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1991 "El proceso de la literatura". *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. 1928. Lima: Biblioteca Amauta, 228-350.

MARTÍNEZ, Gustavo Miguel

1988 "Una nouvelle indigenista 'Sé bueno y serás feliz' de Ladislao Graña (1861)". *Literaturas Andinas* 1: 89-140.

MARTÍNEZ, Juana

1993 "El cuento hispanoamericano del siglo XIX". Luis Iñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 229-243.

MARTÍNEZ RIAZA Ascensión

1985 *La prensa doctrinal en la independencia de Perú 1811-1824*. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica.

MARTÍNEZ DE SOUZA, José

1981 *Diccionario de tipografía y del libro*. Madrid: Paraninfo.

MARX, Carlos y Federico Engels

1967 *La sagrada familia y otros escritos filosóficos de la primera época*. México D. F.: Editorial Grijalbo, S. A.

MAZZOTI, J. A

2000 "Introducción. Las agencias criollas y la ambigüedad colonial de las letras hispanoamericanas". *Agencias criollas. La ambigüedad colonial en las letras hispanoamericanas*. J. A. Mazzotti (Editor). Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 8-35.

MAZZOTI, J. A. y U. J. ZEVALLOS (Coordinadores.)

1996 *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Philadelphia: Asociación Internacional de Peruanistas.

Mc EVOY CARRERAS, Carmen

1997 *La utopía republicana. Ideales y realidades en la formación de la cultura política peruana (1871-1919)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

1999 *Forjando la nación. Ensayos sobre historia republicana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú/ The University of the South, Sewanee.

MELÉNDEZ, Mariselle

1994 "The reevaluation of the image of the *Mestizo* in *El Lazarillo de Ciegos Caminantes*". *Hispanic Studies* 22: 171-184.

1999 *Raza, Género e hibridez en El Lazarillo de ciegos caminantes*. Valencia: Department of Romance Languages. The University of North Carolina.

MENTON, Seymour

1993 *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.

MENDIBURU, Manuel de

1934 *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú*. 1874. Lima: Librería e Imprenta Gil S.A.

MICHAUD, Stéphane

1993 "Idolatrías: representaciones artísticas y literarias". Georges Duby y Michelle Perrot (Directores). *Historia de las mujeres. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos sociales*. Madrid: Taurus, VII: 135-157.

MIGNOLO, Walter

1986 *Teoría del texto e interpretación de textos*. México: UNAM.

MIRÓ QUESADA, Aurelio

1968 "Don Felipe Pardo en la Academia". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 3: 11-55.

2000 *Historia y leyenda de Mariano Melgar (1790-1815)*. Lima: Fondo Editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

MONGUIÓ, Luis

1967 *Don José Joaquín de Mora y el Perú del ochocientos*. Madrid: Castalia.

1973 "Introducción". *Poesías de Don Felipe Pardo y Aliaga*, 1-28.

MORAÑA, Mabel (Ed.)

1998 *Indigenismo hacia el fin del milenio. Homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.

MOREANO, Cecilia

2000 "Un primer cuento peruano: 'Un amor en sueños' de Paulino Fuentes Castro. *Ajos & Zafiros* 2: 159-175.

MONTOYA, Gustavo

2002 *La independencia del Perú y el fantasma de la revolución*. Lima: IFEA- IEP.

MÜCKE, Ulrich

2001 "Elections and Political participation in Nineteenth – Century Peru: The 1871-72 Presidential Campaign" in *Journal Latin American Studies* 33: 311-346.

MUÑOZ PÉREZ, José

1988 "La ilustración americana". *Carlos III y la Ilustración*. Madrid-Barcelona: Ministerio de Cultura y Comisión Organizadora del Bicentenario, vol. I: 401-414.

MUÑOZ CABREJO, Fanni

2001 *Diversiones públicas en Lima. 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú / Universidad del Pacífico/ Instituto de Estudios Peruanos.

NIETO VÉLEZ, Armando

1993 "Ideología de la ilustración en el Mercurio Peruano". *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 20: 29-32.

NÚÑEZ, Estuardo

1988 "El bicentenario del Mercurio Peruano y su resonancia universal". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 23: 61-83.

1991 "Estudio preliminar". *Obras Selectas*. Pablo de Olavide.

OLIART, Patricia

1995 "Temidos y despreciados: raza y género en la representación de las clases populares limeñas en la literatura del siglo XIX". *Otras pieles: Género, Historia y Cultura*. Maruja Barrig, Narda Henríquez (Compiladoras). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 73-87.

1995 "Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en la Lima del siglo XIX". *Mundos interiores: Lima 1850 –1950*. Aldo Panfichi, Felipe Portocarrero (Editores). Lima: Universidad del Pacífico. Centro de Investigación, 261-288.

OVIEDO, José Miguel

1965 *Genio y Figura de Ricardo Palma*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

1997 *Historia de la literatura hispanoamericana 2. Del Romanticismo al Modernismo*. Madrid: Alianza Editorial.

PÉREZ, Joseph

1990 "La ilustración americana". *Actas del Coloquio Internacional Carlos III y su siglo*. Madrid: Universidad Complutense Departamento de historia Moderna, I: 733-746.

PICÓ, Joseph (compilador)

1992 *Modernidad y postmodernidad*. 1988. Madrid: Alianza Editorial.

PINTO, Ismael

2003 *Sin perdón y sin olvido. Mercedes Cabello de Carbonera y su mundo*. Lima: Escuela Profesional de Ciencias de la Comunicación – Instituto de Investigaciones. Universidad de San Martín de Porres.

POBLETE, Juan

2003 *Literatura chilena del siglo XIX: Entre público slectores y figuras autoriales*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.

PORTUGAL, ANA María

1999 "El periodismo militante de Clorinda Matto de Turner" en *Mujeres y género en la historia del Perú*. Margarita Zegarra (Editora), 319-330.

POSADA-CARBÓ (Ed.)

1996 *Elections before democracy. The history of elections in Europe and Latin America*. London: Institute of Latin American Studies.

PORRAS BARRENECHEA, Raúl

1923 "Bibliografía de Dn. José Antonio de Lavalle y Arias de Saavedra (1833-1893)". *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* I, 1: 2-5.

1926 "Don Felipe Pardo y Aliaga". *Boletín Bibliográfico de la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos* IV, 5-6:165-174.

1952 "Don Felipe Pardo y Aliaga, satírico limeño" *Revista Histórica*, Instituto Histórico del Perú, XIX: 41-60.

1953 "Don Felipe Pardo y Aliaga, satírico limeño" *Revista Histórica*, Instituto Histórico del Perú, XX: 237-304.

1954 *Tres ensayos sobre Ricardo Palma*. Lima: Librería Mejía Baca.

1969 *El sentido tradicional en la literatura peruana*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea.

1970 *El periodismo en el Perú*. Miraflores: Instituto Raúl Porras Barrenechea.

1974 *Los ideólogos de la emancipación*. Lima: Milla Batres

PRADO ALVARADO, Agustín

2003 "Misteriosos crímenes en *El club Dumas*: la novela de folletín de aventura y la novela policíaca". *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez Reverte*. Murcia: Nausicaa, 2002, 345-362.

PRADO CHIRINOS, Jorge

1974 *Los primeros cinco años de El Comercio (1839-1843)*. Lima: Instituto Raúl Porras Barrenechea. Serie Hemerografía de la Literatura Peruana.

PRATT Mary Louse

1993 "Las mujeres y el imaginario nacional en el siglo XIX". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38: 51-62.

PRIESTLEY, J.B.

1986 *Dickens*. Barcelona: Salvat Editores S. A.

RAGAS, José

2003 Ciudadanía, cultura política y representación en el Perú. La campaña electoral de 1850. Tesis de Licenciatura en Historia. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

RAMA, Angel

1984 *La Ciudad Letrada*. Hanover: Ediciones del Norte.

RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel

1999 *La muralla y los callejones. Intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX*. Lima: SIDEA y Prom Perú.

RAMOS, Julio

1989 *Desencuentros de la Modernidad en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.

1993 "Cuerpo, lengua, subjetividad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38: 225-237.

REBOUL-SCHERRER, Fabienne

1997 "El maestro de escuela". *El hombre romántico*. Francois Furet (Editor). Madrid: Alianza Editorial, 143-174.

REIS Carlo y Ana Cristina M. López

1995 *Diccionario de Narratología*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

REVILLA DE MONCLOA, Fe

1995 *La paria peregrina*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica.

RIVERA, Jorge B.

1968 *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

RIVA-AGÜERO, José de la

1962a *Carácter de la literatura del Perú independiente*. 1905. Lima: Pontificia Universidad Católica.

1962b *Del Inca Garcilaso a Eguren*. Lima: Pontificia Universidad Católica.

RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio

1993 "Literatura y proyecto ilustrado en el *Mercurio Peruano*". *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 20: 33-44.

ROMERO, Fernando

1987 *El negro en el Perú y su transculturación lingüística*. Lima: Editorial Milla Batres.

1988 *Quimba, Fa, Malambo, Ñeque. Afronegrismos en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ROSANVALLON, Pierre

1999 *La consagración del ciudadano. Historia del sufragio universal en Francia*. 1992. México: Instituto Mora.

ROSAS LAURO, Claudia

1999 "Jaque a la dama. La imagen de la mujer en la prensa limeña de fines del siglo XVIII". *Mujeres y Género en la Historia del Perú*. Margarita Zegarra (Editora). Lima: Centro de documentación sobre la mujer, 1999, 143-171.

ROSELL, Sara

1997 *La novela antiesclavista en Cuba y Brasil, siglo XIX*. Madrid: Editorial Pliegos.

SÁNCHEZ, Luis Alberto

1975 *Aladino o la vida y obra de José Santos Chocano*. Lima: Editorial Universo.

1976 *El señor Segura hombre de teatro. Vida y obra con textos y documentos originales*. 1948. Lima: Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

1989 *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. 5ta. edición. 5 volúmenes. Lima: EMISA.

SÁNCHEZ DEXTRE, Nello Marco

1982 *Aréstegui y la novela peruana*. Cuzco: edición del autor.

SARMIENTO, Domingo F.

1943 *Prosa de ver y pensar*. Una selección de escritos literarios a cargo de Eduardo Mallea. Buenos Aires: Emecé Editores.

SCOTT, Joan

1997 "El género: una categoría útil para el análisis histórico". 1986. *Género. Conceptos Básicos*. Lima: Facultad de Ciencias Sociales. Pontificia Universidad Católica del Perú. 13 – 29.

SOMMER, Doris

1991 *Foundational Fictions. The national romances of Latin America*. Berkeley-Los Angeles- Oxford: University of California Press.

STOKES, Susan Carol

1987 "Etnicidad y clase social. Los afroperuanos de Lima 1900-1930". *Lima obrera*. Stein Steve (Ed.). Lima: El Virrey, II: 171 –252.

STOLCKE, Verena

1992 *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Madrid: Alianza Editorial.

TAMAYO VARGAS, Augusto

1968 "Tres retratos de Felipe Pardo y Aliaga" *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 3: 57-103.

1990 "Notas de introducción" en Narciso Aréstegui. *El Padre Horán Escenas de la vida del Cuzco*, I-VII.

1993 *Literatura Peruana*. Segunda edición. 3 volúmenes. 1954. Lima: PEISA.

TAURO, Alberto

1976 *Clorinda Matto de Turner y la novela indigenista*. Lima: Dirección Universitaria de Biblioteca y Publicaciones UNMSM.

1993 *Catálogo de seudónimos peruanos*. Lima: Ariel, comunicaciones para la cultura.

2001 *Enciclopedia Ilustrada del Perú: síntesis del conocimiento integral del Perú, desde sus orígenes hasta la actualidad*. 17 vols. Lima: Peisa.

TAUZIN-CASTELLANOS, Isabelle

1995 "La narrativa femenina en el Perú antes de la Guerra del Pacífico". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 42: 161-187.



- 1999 *Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma. Claves de una coherencia*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- 2001 "Entre literatura y compromiso: *Los amigos de Elena* de Fernando Casós (1874)". *Hueso Húmero* 39: 87-99.
- 2003 "*La trinidad del indio* de José Torrea Lara (1885) ¿un primer paso hacia el indigenismo?". *Ajos & Zafiros* 5: 57-65.

THOMASSEAU, Jean Marie

- 1989 *El melodrama*. México: Fondo de Cultura Económica.

TODOROV, TZVETAN

- 1991 *Nosotros y los otros. Reflexiones sobre la diversidad humana*. México: Editorial siglo veintiuno.
- 1993 *Las morales de la historia*. Barcelona: Editorial Paidós.

TUBINO, Fidel

- 2003 "La recuperación de las memorias colectivas en la construcción de las identidades". Marita Hamann, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero, Víctor Vich (Editores). *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos, 77-105.

UGARTE CHAMORRO, Guillermo

- 1968 "Felipe Pardo, fundador de la crítica de teatro en el Perú". *Boletín de la Academia Peruana de la Lengua* 3: 113-120.

UNZUETA, Fernando

- 1996 *La imaginación histórica y el romance nacional en Hispanoamérica*. Lima-Berkeley: Latinoamericana Editores.

VALENZUELA, Alejandro César

- 1974 *Guía hemerográfica de El Perú Ilustrado*. Miraflores: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Instituto Raúl Porras Barrenechea. Texto mimeografiado.

VARELA JÁCOME, Benito

- 1993 "Evolución de la novela hispanoamericana en el siglo XIX". Luis Iñigo Madrigal, *Historia de la literatura hispanoamericana*, 91-133.

VARILLAS MONTENEGRO, Alberto

- 1964 *Felipe Pardo y Aliaga*. Lima: Editorial Universitaria.
- 1992 *La literatura peruana del siglo XIX*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

VELÁZQUEZ CASTRO, Marcel

- 1996 "José María de Pando y la consolidación del sujeto esclavista". *Boletín del Instituto Riva-Agüero* 23: 303-325.
- 2000 "Notas sobre *El Perú Ilustrado*" en *Ajos & Zafiros* 2: 177-183
- 2001a "La intimidad destapada: la representación de la mujer en el *Mercurio Peruano* (1791-1795)". *Mujer, Cultura y Sociedad en América Latina vol. III*. Luis Bravo Jáuregui y Gregorio Zambrano (Editores). Caracas: Universidad Central de Venezuela, 181-198.
- 2001b *El sujeto esclavista en la literatura peruana (1791-1893)*. Tesis. Licenciado en Literatura. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

- 2002a *El revés del marfil. Nacionalidad, etnicidad, modernidad y género en la literatura peruana*. Lima: Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Federico Villarreal.
- 2002b "Los 7 errores de Mariátegui o travesía por el útero del padre" en *Ajos & Zafiros* 3-4: 117-132.
- 2003a "Novela romántica y nación: memorias f(r)icciones y subjetividades protésicas". Marita Hamann, Santiago López Maguiña, Gonzalo Portocarrero, Víctor Vich (Editores). *Batallas por la memoria: antagonismos de la promesa peruana*, 285-314.
- 2003b "La literatura peruana en el periodo de la crisis y disolución del régimen colonial (1780-1830)". *Ajos & Zafiros* 5: 15-38.
- 2004 "Los orígenes folletinescos de la novela en el Perú. Gonzalo Pizarro (1844) de Manuel Ascensio Segura". *Identidades* 65: 3-5.

VILLANUEVA DE PUCCINELLI, Elsa

- 1969 *Bibliografía de la novela peruana*. Lima: Biblioteca Universitaria.

WATSON ESPENER, Maida Isabel

- 1980 *El cuadro de costumbres en el Perú decimonónico*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

WILLIAMS, Raymond

- 1994 *Sociología de la cultura*. 1981. Barcelona: Paidós, 1994.

WITTMANN Reinhard

- 2001 "¿Hubo una revolución de la lectura a finales del siglo XVIII?". *Historia de la lectura en el mundo occidental*, 495-537.

ZANETTI, Susana

- 2002 *La dorada garra de la lectura: lectoras y lectores de novela en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo Editora, 2002.

ZEVALLOS, Johnny

- 2003 "Notas sobre algunas revistas y periódicos literarios publicados en la Lima del siglo XIX". *Ajos & Zafiros* 5: 87-96.